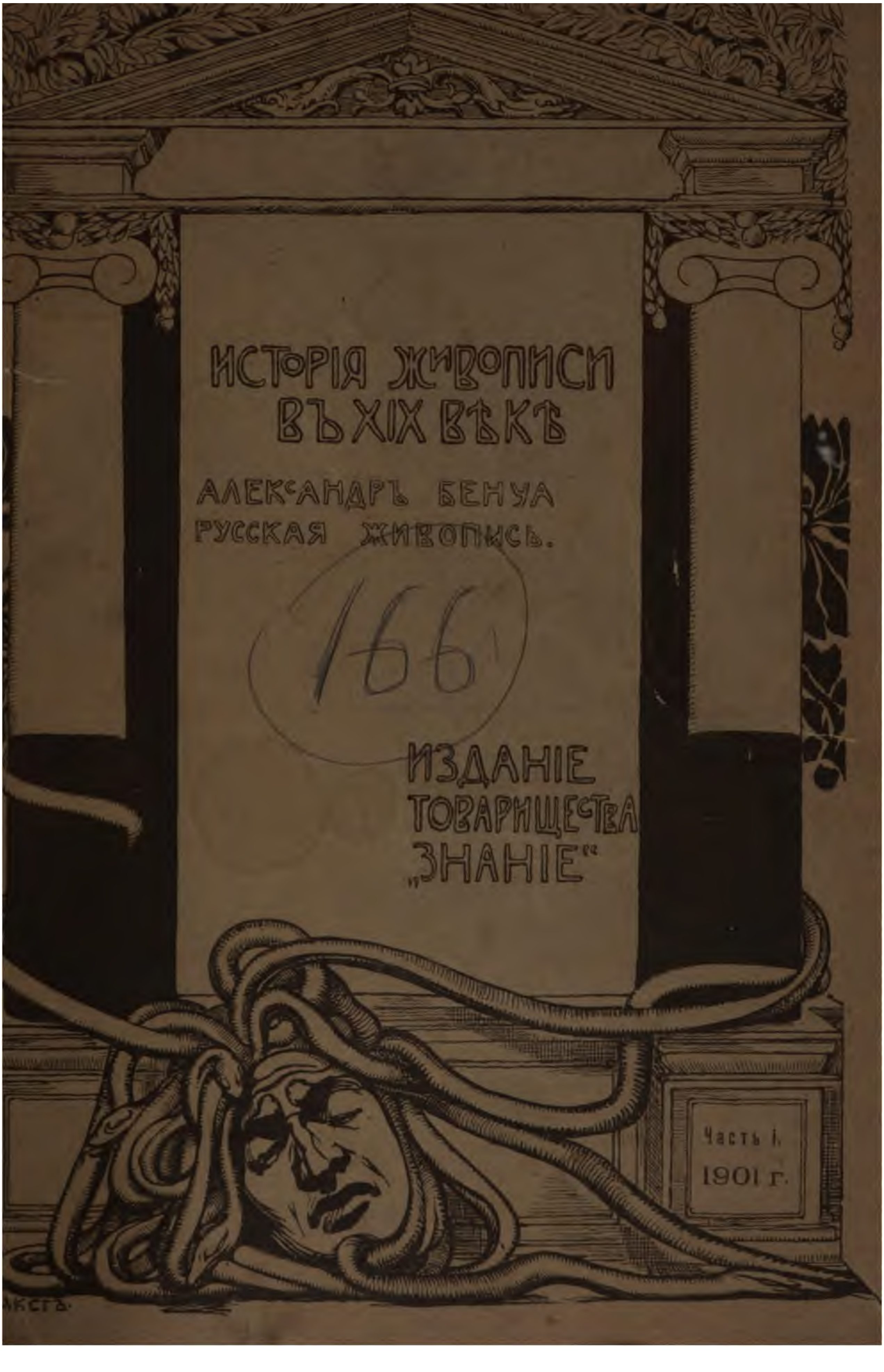

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ
ВЪ XIX ВѢКѢ
АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА
РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ.
166
ИЗДАНІЕ
ТОВАРИЩЕСТВА
„ЗНАНІЕ“
Часть I.
1901 г.

Benois, A.

Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій, 92).

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

ВЪ XIX ВѢКѢ.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Александръ Бенуа.

Настоящій выпускъ составляетъ первую часть Исторіи Русской Живописи, вторая часть выйдетъ въ Маѣ 1901 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. акц. общ. печатнаго дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.
1901.

Benois, A.

Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій, 92).

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

ВЪ XIX ВѢКѢ.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Александръ Бенуа.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Спб. акц. общ. печатнаго дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.

1901.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, [illegible] ноября 1900 года.

Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ.

I.

Судьба русскаго искусства вообще, и въ частности живописи, престранная. Литература уже съ половины прошлаго вѣка начинаетъ отражать въ себѣ общественныя настроенія, быстро затѣмъ крѣпнетъ, ростетъ и, наконецъ, разцвѣтаетъ необычайно пышнымъ цвѣтомъ въ произведеніяхъ великихъ свѣтилъ русской мысли и слова: Пушкина, Гоголя, Достоевскаго, Толстого; въ ихъ творчествѣ воплощается весь смыслъ русской жизни, все разнообразіе, вся глубина ея стремленій. Развитіе музыки слабѣе, сбивчивѣе, но все же достигаетъ удивительной высоты; она входитъ въ русскую жизнь и становится отраженіемъ этой жизни, будитъ въ нашихъ сердцахъ сокровенныя, необъяснимыя, но дорогія ощущенія. Однако другія искусства, искусства образа, пластической формы, тѣмъ временемъ какъ-то маются, перебиваются, всегда оставаясь далеко позади литературы и музыки, какимъ-то слабымъ ихъ отголоскомъ. Въ чемъ же дѣло?

Не виновата-ли въ томъ природная неспособность русскаго человѣка въ этой области, находящаяся, какъ думаютъ нѣкоторые, въ зависимости отъ географическаго положенія, отъ скудости и однообразія впечатлѣній, а также и отъ различныхъ историческихъ причинъ, каковы, напр. вѣковое рабство низшихъ сословій, безтолковое воспитаніе высшихъ, или застылость религіозныхъ воззрѣній? Все это, можетъ быть, и дѣйствовало на *развитіе* способностей, но относительно существа вопроса придется сразу отвѣтить отрицательно, ибо са-

мая способность русскихъ людей ужъ во всякомъ случаѣ не можетъ подвергаться сомнѣнію. Стоитъ только вспомнить, до какого мастерства живописи доходили нѣкоторые наши художники: Левицкій, Боровиковскій, Щедринъ, Кипренскій, Рѣпинъ, Сѣровъ, чтобы сейчасъ-же рѣшить и безусловно, что чисто живописной способности въ русскомъ народѣ всегда было немало.

Итакъ, *мастерство* могло быть—и было. Но тогда, можетъ быть, не было, такъ-сказать, внутренняго матеріала: русскіе художники, въ силу разныхъ условій, были на такой низкой ступени развитія, что угнаться за своими товарищами писателями имъ нечего было и думать? Но и это предположеніе невѣрно. Правда, бо́льшая часть художниковъ прозябала въ невѣжествѣ, но вѣдь въ другихъ странахъ это не мѣшало появленію прекрасныхъ художественныхъ произведеній; съ другой же стороны, въ средѣ русскихъ художниковъ немало встрѣчалось за послѣдній вѣкъ высокообразованныхъ и очень выдающихся личностей, равныхъ которымъ и на Западѣ нашлось бы немного. Стоитъ лишь вникнуть въ то, что представлялъ собой одинъ нашъ Ивановъ, какъ глубокомудрый мыслитель-художникъ, чтобы сейчасъ-же отказаться отъ мысли, что наша живопись не могла именно за недостаткомъ значительныхъ лицъ дать все столь-же глубокое, прекрасное и мощное, какъ далъ любой народъ на Западѣ, или наши-же литература и музыка. Да и кромѣ Иванова не было недостатка въ сильныхъ и одухотворенныхъ индивидуальностяхъ среди русскихъ художниковъ. Венеціановъ—такое явленіе, которому равнымъ въ то время на Западѣ былъ только одинъ Рунге; Ѳедотовъ, пробившійся изъ николаевской военщины до положенія вождя русской живописи; Верещагинъ, такъ горячо, такъ стойко пропагандировавшій свои (быть можетъ, и не очень глубокіе, но искренніе и когда-то свѣжіе) идеалы; Рѣпинъ и Васнецовъ, вырвавшіеся изъ провинціальнаго болота и сдѣлавшіеся прославленными представителями школы; Ге, съ упорствомъ и не безъ дерзости принявшійся въ своихъ картинахъ проповѣдывать такія философскія воззрѣнія, которыя наименѣе были возможны у насъ; всѣ они и во главѣ ихъ, повторяю, Ивановъ,—такія явленія, которыя ясно доказываютъ, что недостатка въ значительныхъ личностяхъ среди нашихъ художниковъ отнюдь не было. Напротивъ того, врядъ-ли за все XIX столѣтіе въ исторіи живописи сыщется гдѣ-либо такое собраніе отчаянныхъ борцовъ и преобразователей.

Отчего же эти силачи и храбрецы, въ общемъ, не дали ничего яркаго, рѣшительнаго, окончательнаго и цѣльнаго, а вся ихъ дѣятельность свелась къ чему-то въ концѣ концовъ недосказанному, сѣрому и вялому, представляющему громадный интересъ для насъ, такъ какъ мы способны подъ непривлекательной корой отрыть драгоцѣнное для насъ, затерянное, поломанное и загрязненное, но являющемуся для западныхъ изслѣдователей и цѣнителей чѣмъ-то столь неутѣшительнымъ, что и до сихъ поръ русская школа не добилась тамъ, подобно русской литературѣ, заслуженнаго почета и любви? Откуда же та кора, которая сковывала и душила у насъ даже самыхъ сильныхъ? Откуда такое блужданіе самыхъ смѣлыхъ, такой хаосъ намѣреній, желаній, такое коверканіе часто недоразвитыхъ способностей? Откуда, словомъ, все то, что является причиной неутѣшительнаго положенія нашего искусства, на поприщѣ котораго за всѣ 200 лѣтъ, что существуетъ у насъ *общеевропейское* искусство, трудилось столько почтенныхъ и превосходныхъ русскихъ людей?

Не оттуда-ли, откуда вообще идетъ вся наша сумятица, а за ней, какъ слѣдствіе ея, лѣнь и апатія „Обломовки“: отъ нашей — боюсь сказать столь избитое, но все же вѣрное слово—оторванности отъ почвы, отъ незаполнимой пропасти, существующей между коренной народной жизнью и той наносной культурой, которую мы еще и теперь такъ мучительно сознаемъ, не ужившись

въ теченіе двухъ столѣтій съ ней? Мы, вѣдь, все еще чувствуемъ себя чужими среди нашихъ учрежденій, нашего общества, всей нашей обстановки, и отдыхаемъ отъ этой вѣчной и мучительной натяжки, отъ этого мундира, только въ безконечныхъ, чисто-русскихъ бесѣдахъ, въ чтеніи тѣхъ-же бесѣдъ, такъ дивно, полно и глубоко переданныхъ нашими писателями, или въ слушаніи тѣхъ пѣсенъ, которыя являются отдаленнымъ, но вѣрнымъ отраженіемъ того, что слушаетъ народъ испоконъ вѣковъ.

Что же касается нашей живописи, скульптуры, архитектуры, художественной промышленности, то онѣ остаются для насъ такими-же чужими и ненавистными, какъ наши гимназіи, департаменты или мертвыя улицы Петербурга. Кто же виноватъ въ томъ? Художества-ли въ томъ виноваты—или мы сами, общество, для котораго они существуютъ?

Не художества, не силы, ушедшія на нихъ, да и не мы сами по себѣ, а всѣ наши взаимныя отношенія, отношенія не выдуманныя, не случайныя, но коренящіяся въ самой исторіи. Между русскимъ обществомъ и русскимъ искусствомъ царитъ то-же недоразумѣніе, какъ 200 лѣтъ тому назадъ, когда вмѣстѣ съ кафтанами и париками къ намъ завезли голландскія и нѣмецкія картины, итальянскія статуи. Какъ могли люди вдругъ полюбить всякія аллегоріи, чужихъ боговъ, святыхъ и ангеловъ, когда только-что они все это должны были *ненавидѣть*, а любили по-своему, но крѣпко, отъ всего сердца, нѣчто совершенно другое?! Самъ Петръ не понималъ живописи: онъ любилъ забавляться въ картинкахъ воспоминаніями тѣхъ сценокъ, которыя онъ видѣлъ въ своей милой Голландіи, онъ еще больше любилъ наслаждаться „портретами" столь нужныхъ ему кораблей, но европейское искусство не вошло къ нему въ домъ, не ужилось съ нимъ. Петръ охотнѣе всего прожилъ бы весь вѣкъ въ своихъ убогихъ домишкахъ (только чтобъ не оставаться въ пугавшихъ его старинныхъ покояхъ), и если къ концу жизни и замѣтно въ немъ большее стремленіе къ роскоши и блеску, то это не въ силу внутренней потребности изящнаго, но изъ политическихъ соображеній, такихъ-же, которыя руководили имъ, когда онъ въ торжественныхъ случаяхъ надѣвалъ, противъ желанія, роскошные кафтаны и новые, дорогіе парики. Елисавета, прожившая полъ-жизни въ подмосковныхъ царскихъ теремахъ, ходившая на частыя богомолья въ древнія русскія церкви, съ древними русскими иконами, не могла *любить* того французскаго и итальянскаго шумливаго искусства, среди котораго она проживала и даже молилась, ставъ императрицей: все это ей служило лишь блестящей рамкой для ея красоты, подобно тѣмъ золототканнымъ робронамъ и милліоннымъ уборамъ, въ которыхъ она выходила на куртагъ. Дворъ, аристократія, кое-кто изъ именитаго купечества, слѣпо, но такъ-же поверхностно перенимали иностранную роскошь, входившую въ показную жизнь государей: пониманія не было никакого, зато много чванства золотомъ и дорогими произведеніями иностранныхъ мастеровъ. Люди того времени, за рѣдкими исключеніями, оставались тѣми-же древними русскими, съ тѣми-же древними привычками; они обзаводились изящными нарядами, строили великолѣпныя палаты, накупали для нихъ картинныя галлереи, но приэтомъ ихъ внутренніе покои нерѣдко походили на хлѣвъ, а сами они ходили у себя дома въ отрепьяхъ.

Другое дѣло—печатное и писанное *слово*: оно и въ до-петровской Руси жило своей жизнью, даже неособенно стѣсненное, и переходъ здѣсь отъ стараго къ новому, сліяніе своего съ чужеземнымъ незамѣтно прошло въ самой жизни, основательно и безповоротно, искусство же было какъ-то выслано въ переднюю, гдѣ и стало томиться на-показъ другимъ, никому собственно ненужное.

Въ теченіе всего 18-го вѣка, и въ особенности къ концу его, западная культура уже сильнѣе проникала русскую жизнь, но опять-таки больше во всѣхъ другихъ ея областяхъ, кромѣ художественной; измѣнилось, и кореннымъ образомъ, все, что касалось нравственнаго склада, внутренней жизни и образованности, но осталась почти незатронутою *обстановка* жизни. Грязь и безобразіе, царствовавшія въ жизни Безбородко, Потемкина и многихъ высокопоставленныхъ и богатыхъ русскихъ людей позднѣйшаго времени, среди ихъ палатъ, тонко и со вкусомъ отдѣланныхъ иностранными мастерами превосходно доказываютъ, что мало имъ было дѣла до всего этого, что въ сущности и они, подобно Петру, предпочли-бы незатѣйливое, но зато родное удобство всему тому чужеземному и потому стѣснительному.

Наше современное русское общество уже ни въ какомъ случаѣ не можетъ считаться азіатскимъ и варварскимъ; душа его воспитана всѣмъ, что только есть свѣжаго и свѣтлаго; оно само создало немало дивнаго и высокаго, изумившаго весь міръ и поучившаго его; однако, въ наружныхъ проявленіяхъ жизнь его не много чѣмъ отличается отъ жизни его предковъ. За-границей, попрежнему, русскаго человѣка узнаютъ по безобразной, иногда даже неопрятной одеждѣ; наши города, нашъ знаменитый Невскій—какіе-то музеи вопіющаго безвкусія, памятники равнодушія къ прекрасному, къ мало-мальски изящному; обстановки квартиръ, часто даже богатыхъ людей, англичанину или нѣмцу показались бы достойными жилищъ развѣ только чернорабочихъ. Намъ все это иностранное до сихъ поръ претитъ до отвращенія. Противъ своей воли навязывали себѣ чужеземную роскошь наши дѣды, да и то не любовались ею, поглядывали на нее, какъ на чужой скарбъ, вторгнувшійся въ ихъ помѣщенія; картины для галлерей—на-показъ, мебель для залъ—на-показъ! А въ наше время, вѣрнѣе—незадолго до нашего времени, на все это прямо цинично махнули рукой, со всѣмъ этимъ развязались, все это продали, забыли, пользуясь случаемъ, что оно было заклеймено политическими и этическими ученіями 50-хъ—60-хъ годовъ.

До чего мало вошло искусство къ намъ въ жизнь—лучше всего доказываютъ воззрѣнія на него умнѣйшихъ и образованнѣйшихъ нашихъ людей. Начиная съ Пушкина, валявшагося въ ногахъ передъ „геніемъ" Брюллова, кончая Львомъ Толстымъ, написавшимъ печальный, по основному непониманію, трактатъ объ искусствѣ, всѣ безъ исключенія, даже Гоголь и Достоевскій, имѣли самыя темныя, сбивчивыя понятія о живописи, скульптурѣ, архитектурѣ.

Да что писатели — сами художники наши мало любятъ искусство, оно не вошло и къ нимъ въ жизнь, и они сами не чувствуютъ духовной потребности въ немъ. Что можетъ быть безотраднѣе обстановокъ, среди которыхъ живутъ величайшіе наши мастера, что возмутительнѣе тѣхъ рѣчей, которыя приходится слышать отъ нихъ, и на первомъ мѣстѣ—той аксіомы, въ которую они, какъ это ни странно, непоколебимо вѣруютъ, что живопись и, вообще, пластическое искусство по самому существу неизмѣримо ниже литературы?

Измѣнивъ нашу жизнь, намъ не привили новаго западнаго искусства, точнѣе—потребности въ немъ: оно намъ вовсе еще не нужно... Разумѣется, Өедотовъ, Рѣпинъ стали для насъ ближе, занятнѣе, понятнѣе, нежели Егоровъ и Лосенко, но все же и они остались какими-то лишними: мы и ихъ не впустили въ свою внутреннюю жизнь, мы для нихъ не подумали бы сами измѣниться, мы и на нихъ смотрѣли, какъ на мимолетную забаву, какъ на какую-то иллюстрацію, едва-ли нужную, къ тѣмъ книгамъ въ шкафу, которыми зачитываемся, которыя совершенно заполнили всю нашу умственную жизнь,

а не какъ на главное, нужное, необходимое украшеніе нашего существованія и поученіе нашего духа.

Русскій человѣкъ, какъ и всякій другой, нуждается въ образахъ и формахъ, и древній русскій человѣкъ находилъ удовлетвореніе этой потребности въ своихъ расписанныхъ палатахъ, въ своихъ чудесныхъ церквахъ, въ литургіи, отчасти даже въ иконахъ, несмотря на всю ихъ застылость; но когда взамѣнъ этого родного, взлелѣяннаго изъ самаго сердца, принесли и навязали ему быть можетъ и болѣе совершенное по формѣ, но чужое, то онъ отъ своего-то по принужденію отсталъ, но къ новому такъ и не присталъ. Вѣдь странно: въ какой-нибудь простой избѣ съ ея рѣзьбой и полотенцами, въ какомъ-нибудь дѣвичьемъ нарядѣ есть искусство, хоть и бѣдное, но вполнѣ подходящее, милое и даже необходимое; простой, бѣдный мужикъ прямо нуждается въ искусствѣ, онъ раскрашиваетъ свои недолговѣчныя барки, свою дугу (и какъ красиво!), свою посуду,—и все это такъ характерно, сочно, своеобразно, и даже прекрасно, хоть и неумѣло; а въ богатомъ домѣ кромѣ вздорнаго, ребяческаго, подчасъ испошленнаго копированія западнаго искусства ничего не встрѣтишь.

Общество не принимало участія въ развитіи искусства, или принимало въ крайне слабой степени, а между тѣмъ взамѣнъ этого нашлось цѣлое всемогущее учрежденіе, которое, не встрѣчая никакого противодѣйствія со стороны безучастнаго къ искусству общества, взяло на себя вершеніе судебъ русскаго искусства, на основаніи самыхъ правильныхъ и патентованныхъ данныхъ, заимствованныхъ изъ такихъ-же учрежденій на Западѣ. Получилось нѣчто поистинѣ ужасное: настоящій источникъ одухотворенія искусства—взаимодѣйствіе художествъ и общества—отсутствовалъ, а намѣсто его явился какой-то насосъ, принявшійся накачивать бѣдное русское искусство всякой схоластикой, ужъ окончательно отчуждавшей его отъ общества.

Но старанія нашихъ великихъ мучениковъ и страдальцевъ—художниковъ—не пропали даромъ: главный врагъ, главная поддержка чужого, лживаго и ненужнаго, въ наше время уже сражена и болѣе не опасна. Старая академія умерла,—на ея мѣстѣ выросла другая, но ужъ нестрашная, безъ всякой опредѣленной эстетической программы, академія, попирающая академизмъ,—существо компромиссное, обѣщающее когда-нибудь выясниться въ нѣчто опредѣленное и вполнѣ цѣлесообразное. Съ другой стороны, и насъ, позже всѣхъ положимъ, но наконецъ коснулось великое націоналистическое движеніе Запада. Сначала, какъ и тамъ, явились предтечи-археологи, затѣмъ кое-кто изъ художниковъ попробовалъ стать русскимъ, а теперь ужъ почти всѣ художники и все общество чувствуютъ великую радость оттого, что могутъ имѣть свое русское искусство, по-своему творить, и даже по-своему красиво жить, по-своему наслаждаться своими красотами. Но это еще такъ ново для насъ, для общества и художниковъ, что лишь робко и съ тревогой мы идемъ точно по новому, а въ сущности по старому пути.

Безчисленны ошибки, безчисленны круженія, многое душа наша позабыла, мы ощупью бродимъ въ свѣтлѣющихъ сумеркахъ. Но какъ-будто всходитъ заря, и, можетъ-быть, не такъ далеко время, когда мы поймемъ другъ друга, общество и художники, наконецъ влюбимся другъ въ друга, сольемся и создадимъ тогда нѣчто органически коренящееся въ насъ, какъ въ частяхъ великаго народнаго цѣлаго, нужное, полное и животворящее, потому что—свое, родное.

II.

Принято считать, что Петръ Великій познакомилъ Россію съ западнымъ искусствомъ, что при немъ были посѣяны первыя сѣмена художественнаго пониманія въ обще-европейскомъ смыслѣ и что уже въ его время являются первые всходы новой русской школы живописи. Дѣйствительно, Петръ съ 10-хъ годовъ XVIII в., когда существеннѣйшее въ государственномъ устроеніи имъ было уже сдѣлано, сталъ вмѣсто прежнихъ своихъ блокгаузовъ строить дворцы на нѣмецкій ладъ, украшать ихъ плафонами, стѣнной живописью, картинами; самъ онъ не дичился больше художниковъ, позволялъ имъ списывать свою „персону" и, такимъ образомъ, способствовалъ тому, что и у насъ укоренился обычай оставлять потомкамъ свои изображенія; наконецъ, послалъ нѣсколькихъ молодыхъ людей, проявившихъ кое-какія способности, за-границу для обученія живописнымъ и другимъ мастерствамъ, и даже приблизилъ одного изъ нихъ къ себѣ, по возвращеніи его въ Россію, назначивъ его гофмалеромъ; вѣроятно также, онъ привелъ бы въ исполненіе свое намѣреніе, вѣрнѣе—проектъ перваго ревнителя художествъ Аврамова, основать Академію Художествъ, если бы смерть не прервала его плановъ.

Но спрашивается: означаютъ-ли всѣ эти факты, что Петръ любилъ и понималъ искусство такъ, какъ въ то время понимали его въ Европѣ, и является-ли, въ самомъ дѣлѣ, онъ первымъ сѣятелемъ самостоятельной русской школы? Вѣрнѣе, что нѣтъ.

Отъ Петра ускользнуло то, что въ данное время являлось въ Европѣ истиннымъ, живымъ искусствомъ. Если мы взглянемъ на художественныя школы въ Европѣ въ началѣ XVIII в., то увидимъ странную картину какого-то душевнаго безплодія и унынія. Въ Англіи и Фландріи уже умерли послѣдніе преемники ванъ-Дейковъ и Теніеровъ, на мѣстѣ ихъ укрѣпилось, подъ покровительствомъ чужеземныхъ государей, самое тупоумное и ходульное подражаніе болонцамъ; въ Голландіи доживала кое-какъ голландская школа, лишь слабо, робко, съ какимъ-то ненужнымъ педантизмомъ повторявшая завѣты стариковъ, и то не лучшихъ, тѣснимая сама новѣйшимъ классическимъ движеніемъ, которое было порождено злополучнымъ ванъ-деръ-Верфомъ; въ Испаніи—совершенная пустыня; въ Италіи—бездушные ловкачи, удивительное мастерство и полное отсутствіе искусства; въ Германіи—слабыя и смѣшныя потуги угнаться за версальской помпой, или жиденькое подражаніе голландцамъ. Въ одной лишь Франціи, послѣ того, что толпа Лебрёновскихъ птенцовъ вконецъ уморила французское общество тоской своихъ драпировочныхъ, жестикулирующихъ и пестрыхъ картинъ, снова ожили и выглянули на свѣтъ Божій полузамерзшія Музы, стыдливо переодѣтыя въ маскарадный нарядъ, и пошли робко, почти пугливо, слѣдомъ за своимъ очаровательнымъ запѣваломъ—Ватто.

Этого-то явленія Петръ и не замѣтилъ; но если бы замѣтилъ, то врядъ-ли былъ бы способенъ оцѣнить его какъ слѣдуетъ, а попробуй онъ перенести что-либо подобное къ себѣ, навѣрное ничего хорошаго изъ этого бы не вышло. То, что такъ чудно пришлось по вкусу утонченнымъ, усталымъ французамъ, съ яко-бы дѣтской безпечностью сбросившимъ желѣзныя фижмы и выбѣжавшимъ въ широкихъ и мягкихъ халатахъ изъ прямолинейныхъ, граненыхъ садовъ на нѣжную травку, подъ тѣнь шуршащихъ рощицъ, то милое, но чуточку старческое ребячество — не могло прійтись по вкусу полуазіатамъ, мечтавшимъ о грубыхъ наслажденіяхъ, о выпивкѣ, о блескѣ, а вовсе не о такихъ „невинныхъ" удовольствіяхъ. Только-что съ громаднымъ трудомъ ихъ выдрес-

сировали строить огромныя палаты, ѣздить восьмеркой цугомъ въ каретахъ, носить тяжелые парики, узкіе башмаки и неудобные кафтаны, только-что они увѣровали, что въ этомъ-то и заключается прелесть европейской культуры, а тутъ вдругъ имъ объявили бы, что все это старо и что можно пойти запросто погулять въ лѣсъ, въ халатѣ, и полежать на лужайкѣ. Они бы не повѣрили: Ватто для нихъ ничего не означалъ. Вся русская жизнь до Екатерины II и во многихъ отношеніяхъ и послѣ нея представляетъ намъ испуганное желаніе угодить европейскимъ требованіямъ, не ударить лицомъ въ грязь передъ иностранцами. Всѣ, самыя даже блестящія фантазіи царей и царедворцевъ не подымались выше грубо понятаго приличія, желанія пустить пыль въ глаза, перещеголять роскошью любой дворъ. Никто, разумѣется, не понималъ, ослѣпленный за-границей мишурой оффиціальнаго блеска, что тамъ, въ этомъ недосягаемомъ Парижѣ, c'est très reçu—ходить такими растегнутыми и развязными, какъ имъ самимъ отъ души хотѣлось.



И. Никитинъ. Портретъ неизвѣстнаго гетмана.

Если бы Петръ дожилъ до того, чтобъ познакомиться въ Голландіи съ Троостомъ или въ Англіи съ Гогартомъ, то, навѣрное, его практическій, богатый жизненной мудростью умъ оцѣнилъ бы эти *полезныя* явленія, онъ, можетъ быть, постарался бы ввести нѣчто подобное въ русскую жизнь, и у насъ сотней лѣтъ раньше явился бы Ѳедотовъ. Но Петръ не дожилъ, а, разумѣется, чопорной Аннѣ и элегантной Елисаветѣ не могли понравиться какія-то простонародныя сценки, начиненныя нравственной проповѣдью или самымъ грубымъ, мужицкимъ юморомъ.

Впрочемъ, о русскомъ искусствѣ Петровскаго времени невозможно ничего сказать кромѣ такихъ общихъ соображеній, такъ какъ тѣ свѣдѣнія, которыя имѣются у насъ о первыхъ русскихъ художникахъ, до крайности безсодержательны и сбивчивы, достовѣрныхъ же произведеній ихъ почти-что нѣтъ. Можно только для куріоза отмѣтить, что судьба, сыгравшая вообще черезчуръ жестокую роль во всемъ послѣдующемъ русскомъ художествѣ, уже и къ первымъ этимъ мастерамъ отнеслась очень сурово. Обоихъ пенсіонеровъ Петра постигла грустная участь: Матвѣевъ умеръ, не доживъ до сорокалѣтняго возраста, Никитинъ въ лучшую пору своей жизни былъ (при Аннѣ) засаженъ въ тюрьму, впослѣдствіи битъ кнутомъ и сосланъ. Если портретъ неизвѣстнаго гетмана и портретъ Петра I на смертномъ одрѣ (приписываемый также Дангауеру), въ музеѣ Академіи, дѣйствительно кисти Никитина, то можно только крайне пожалѣть о такой печальной участи его, потому что онъ не уступаетъ въ мастерствѣ ихъ живописи, сочномъ и густомъ колоритѣ западнымъ



А. Матвѣевъ. Портретъ художника и его жены.

современнымъ живописцамъ; но приписываніе ему этихъ портретовъ ничѣмъ достовѣрнымъ не подтверждено. Портретъ Матвѣева съ женой — несомнѣнно работы этого художника (онъ завѣщанъ въ Академію Художествъ его сыномъ)—свидѣтельствуетъ о живомъ его отношеніи къ дѣлу; это—характерная вещь, врѣзывающаяся въ память, слабо нарисованная, но недурная по зеленоватому колориту. Однако этого портрета мало для того, чтобъ судить о талантѣ и значеніи Матвѣева, картины же его въ Строгановской коллекціи и въ Музеѣ Александра III не подымаются выше самой заурядной академической рутины.

Намъ извѣстно еще нѣсколько именъ русскихъ художниковъ послѣдующаго времени: Аргуновъ, Антроповъ, Адольскій, но изъ нихъ никто, вплоть до Рокотова, не является для насъ яснымъ; почти все, что приписывается имъ, на самомъ дѣлѣ едва-ли ихъ работы, а что достовѣрно ихъ, то невысокаго достоинства. Аргуновъ былъ зараженъ нѣмецкой манерой живописи, писалъ въ бѣлесоватыхъ тонахъ, съ металлическимъ глянцемъ, гладко и сухо, но портреты его не лишены исторической прелести. Достовѣрные портреты Антропова въ Синодѣ и его образа (совершенно испорченные) въ Андреевскомъ соборѣ въ Кіевѣ указываютъ на то, что онъ дѣйствительно могъ выучить перваго нашего большого мастера Левицкаго пріемамъ, какъ справляться съ тканями, мебелью и отчасти даже лицомъ, но въ то-же время эти вещи обнаруживаютъ чисто россійскую наклонность къ чернотѣ, къ желтому, оливковому тону, вполнѣ объяснимую въ художникѣ, обучавшемся у иконописнаго мастера. Преемственность старой иконописной школы, такимъ образомъ, нашла себѣ выраженіе въ его творчествѣ (а черезъ него и во всемъ послѣдующемъ развитіи русской живописи) далеко не въ благополучномъ отношеніи. Кое-что отъ этой преемственности замѣчается даже у Левицкаго, а пагубное вліяніе ея на нашихъ столбовъ Академіи: Лосенко, Угрюмова, Шебуева, было тѣмъ болѣе могущественно, что они мало изучали свѣтлую природу, будучи слишкомъ заняты подражаніемъ чернявымъ Болонцамъ и Римлянамъ.

Роль этихъ первыхъ начинателей, извѣстныхъ и неизвѣстныхъ поименно, вѣроятно, сводилась къ тому, чтобъ кое-какъ, въ скромной степени, помогать иностранцамъ (также не очень значительнымъ, преимущественно театральнымъ декораторамъ, бравшимся за всякую всячину) исполнять заказы по расписыванію стѣнъ дворцовъ, по изготовленію девизовъ и транспарантовъ для иллюминацій и тріумфальныхъ арокъ, по производству сотнями царскихъ изображеній, а въ лучшихъ случаяхъ имъ удавалось писать портреты съ вельможъ и богатыхъ купцовъ, которые къ художникамъ относились не лучше, а скорѣе въ сто разъ хуже, нежели къ поэтамъ.



Левицкій: Портретъ кн. Хованской и Хрущевой.

Отъ живописи этого времени осталось въ церквахъ много иконъ, но большинство изъ нихъ сплошь покрыты драгоцѣнными ризами, а о другихъ судить весьма трудно, вслѣдствіе варварскаго обычая подновлять живопись сплошной перепиской поверхъ старой. Впрочемъ, то, что лучше сохранилось (напримѣръ, въ церкви Зимняго Дворца — работы Бѣльскихъ, въ Никольскомъ соборѣ, въ Петербургѣ,— неизвѣстнаго автора), мало представляетъ утѣшительнаго. Разумѣется, всѣ эти святые, чуть-ли не пудренные, расфранченные, кокетливые ангелы очень подходятъ къ общему впечатлѣнію отъ всего зданія, къ игривымъ изгибамъ золоченыхъ иконостасовъ, ко всему трескучему и феэричному блеску вокругъ, и было бы ужасно, если бы какіе-нибудь вандалы захотѣли всю эту очаровательную сказочность замѣнить вопіющей тоской, согласно академическому рецепту, вродѣ того, что вышло изъ-подъ кисти В. П. Верещагина на стѣнахъ Кіевопечерской лавры. Однако все же нужно сознаться, что религіозному настроенію эта феэрія не отвѣчаетъ даже самымъ отдаленнымъ образомъ, совершенно впрочемъ такъ-же, какъ не отвѣчаютъ ему и тѣ украшенныя ею бальныя залы, которыя построены волшебникомъ Растрелли.

Не много точныхъ свѣдѣній сохранилось и о Рокотовѣ, но художественная оцѣнка его, по имѣющимся достовѣрнымъ произведеніямъ, болѣе возможна. Рокотовъ открываетъ собою рядъ отличныхъ русскихъ портретистовъ XVIII в. и начала XIX, которыми мы вправѣ гордиться. Ученикъ Ротари, онъ послушно шелъ за своимъ учителемъ, очень добросовѣстно, очень точно, почти сухо изображая одинаково безстрастно лица и костюмы своихъ моделей.

Ротари оставилъ кромѣ подобныхъ портретовъ безчисленное количество минодирующихъ головокъ, идеальныхъ пастушковъ, пейзановъ всякихъ странъ, часть которыхъ безъ мѣры украшаетъ „Кабинетъ Модъ и Грацій" въ Большомъ Петергофскомъ Дворцѣ. Въ этихъ головкахъ онъ типичный представитель своего времени, холоднаго, бездушнаго, съ наклонностью къ слащавой и плосковатой чувственности, времени, равно далеко отстоящаго какъ отъ великолѣпной вакханаліи эпохи Регентства, такъ и отъ позднѣйшаго нравственнаго просвѣтленія на почвѣ сентиментализма. Мы не знаемъ навѣрное, пошелъ-ли Рокотовъ и тутъ по стопамъ своего учителя, но существуетъ указаніе, весьма для насъ цѣнное, что очень многое изъ тѣхъ безчисленныхъ произведеній, которыя приписываются знаменитому итальянскому художнику, — въ сущности произведенія полузабытаго русскаго мастера.

Во всякомъ случаѣ, то, что съ полной достовѣрностью можно приписать Рокотову, рисуетъ его намъ, какъ превосходнаго портретиста, но притомъ портретиста скорѣе среднихъ, ординарныхъ людей. Ни въ одномъ портретѣ ему не удалось выразить что-либо болѣе высокаго порядка, и всѣ его кавалеры и дамы списаны съ точностью и безличностью фотографическаго аппарата.

Особенно знаменитъ его профильный портретъ Екатерины, въ Гатчинскомъ Дворцѣ, по увѣренію современниковъ—наиболѣе схожій, и дѣйствительно вещь эта превосходно исполнена. Чудесный рисунокъ и живопись въ драпировкѣ и тѣлѣ доказываютъ, что Рокотовъ не только былъ равенъ по совершенству техники своему учителю, но всматривался съ большимъ вниманіемъ и успѣхомъ въ волшебное мастерство превосходнаго итальянскаго живописца Торелли, переселившагося въ концѣ 50-хъ годовъ въ Россію и оказавшаго также и на живопись Левицкаго большое вліяніе. Однако этотъ портретъ не даетъ никакой разгадки личности Екатерины и остается далеко позади величественнаго коронаціоннаго ея портрета того-же Торелли, гдѣ она такъ значительна, почти страшна, или даже помпёзной, льстивой и манерной Фелицы Левицкаго.

Какъ въ этомъ произведеніи, такъ и во всѣхъ другихъ своихъ вещахъ

(портретахъ Петра III, Куракиныхъ, Павла Петровича) Рокотовъ является вполнѣ добропорядочнымъ родоначальникомъ такъ-называемой истинно-русской школы живописи. Онъ уже носитъ какъ бы ливрею того самаго, здороваго реализма, который впослѣдствіи, и еще очень недавно, считался за главную, неотъемлемую и похвальную принадлежность русскихъ картинъ, но ни единая тайна русскаго духа ему не была извѣстна.

Во всякомъ случаѣ, весьма знаменателенъ тотъ фактъ, что Рокотовъ вообще могъ тогда въ Россіи дойти до такого техническаго совершенства и, что удивительно, имѣть родъ славы въ обществѣ и поддержку, настолько сильную, чтобы быть допущеннымъ до писанія портрета государыни. Видно, кое-что во взглядахъ, въ культурѣ общества перемѣнилось, *) еще болѣе перемѣнилось кое-что и въ художественномъ образованіи русскихъ мастеровъ (внѣ всякой академіи), вѣроятно, благодаря великому наплыву при Елисаветѣ хорошихъ иностранныхъ мастеровъ, въ родѣ Гроота, Ротари, Торелли, Токе, Эриксена и другихъ.

III.

Безъ указанныхъ выше фактовъ, т. е. безъ нѣкотораго подъема въ русскомъ обществѣ интереса къ искусству и, съ другой стороны, безъ соотвѣтствующаго подъема уровня самого искусства, трудно себѣ объяснить появленіе въ то время такого изумительнаго художника, какъ нашъ славный Левицкій.

Однако на-ряду съ этимъ нѣчто въ жизни самого Левицкаго способствовало развитію его таланта,- -такъ, происхожденіе его изъ мѣстности и среды безконечно болѣе культурной, нежели тогдашній Петербургъ и даже высшіе слои петербургскаго общества. Левицкій былъ родомъ изъ Малороссіи и сынъ весьма образованнаго священника, большого любителя искусствъ, не безъ нѣкотораго успѣха занимавшагося живописью и гравированіемъ. Съ раннихъ лѣтъ онъ росъ среди той полузападной цивилизаціи, которая проникла еще во времена польскаго владычества въ Кіевъ и тамъ пустила крѣпкіе корни. Воспитывался онъ въ Кіевской Духовной Академіи, этой русской Сорбоннѣ, которая блестяще разцвѣла въ борьбѣ съ католичествомъ, такъ остроумно пользуясь при этомъ опаснѣйшими орудіями противниковъ: наукой и образованностью. Кіевъ былъ призванъ служить оплотомъ православія и русскаго народнаго духа, и въ борьбѣ за нихъ, хотя и заразившись многимъ чужимъ, поднялся на такую высоту цивилизаціи, до которой далеко было Москвѣ и Петербургу, несмотря на весь ихъ внѣшній блескъ и скрытыя внутреннія силы. Образованіе, а также дворянское происхожденіе Левицкаго впослѣдствіи открыли ему свободный доступъ въ высшее общество, что дало ему возможность лучше понимать его и потому вѣрнѣе отражать въ своихъ произведеніяхъ. Получивъ первыя свѣдѣнія въ живописи отъ отца, онъ попалъ, еще юношей, въ ученики къ Антропову, пріѣхавшему въ Кіевъ для расписыванія Андреевскаго собора, и этотъ художникъ нашелъ въ немъ настолько выдающіяся способности къ живописи, что не задумался взять его, по окончаніи работъ, въ Петербургъ. Антроповъ былъ незначительный художникъ, но интересный человѣкъ, съ необычными для

*) И это лучше всего видно изъ того, что Шувалову удалось въ 1757 г. осуществить свой проектъ основанія въ Петербургѣ Академіи Художествъ.



Левицкій. Портретъ А. Кокоринова.

того времени взглядами, вѣроятно вызванными чисто инстинктивными ощущеніями. Онъ сразу возненавидѣлъ основанную тогда Академію Художествъ и наотрѣзъ воспротивился отдать своего ученика въ это заведеніе. Мы должны болѣе всего быть благодарны этому обстоятельству, что имѣемъ драгоцѣннаго нашего Левицкаго, такъ какъ иначе, весьма вѣроятно, въ Академіи изъ него вышло бы то-же, что изъ несчастнаго, вовсе не бездарнаго, Лосенки, т. е. бездушнѣйшій, ординарный академикъ.

Впрочемъ, быстро развившись въ мастерской Антропова, Левицкій вскорѣ всталъ на ноги, началъ вести самостоятельную жизнь и тогда поспѣшилъ дополнить недостающія ему техническія свѣдѣнія, пользуясь приватными уроками у Лагрене́ и ученаго перспективиста Валеріяни. Вслѣдствіе знакомства съ живописью еще въ раннемъ дѣтствѣ, охранительнаго попеченія Антропова и дѣльныхъ, чисто практическихъ совѣтовъ отличныхъ иностранныхъ техниковъ талантъ Левицкаго развился такъ свободно, въ томъ самомъ направленіи, которое ему было наиболѣе свойственно, до изумительной высоты.

Великъ уже скачокъ между туповатой и ремесленной живописью Антроповыхъ и Аргуновыхъ и гибкой и умѣлой работой Рокотова, между почти-что иконописной, черной манерой первыхъ и совершенно итальянскимъ владѣніемъ красками второго, вѣроятно, и между положеніемъ первыхъ, затертыхъ въ толпѣ иностранцевъ и этого придворнаго живописца, къ которому былъ такой наплывъ заказовъ, что онъ былъ принужденъ, по примѣру ванъ-Дейка, съ натуры лишь набрасывать лицо, оканчивая остальное на-память или съ манекеновъ. Но еще больше скачокъ отъ сухого и холоднаго Рокотова къ одному изъ самыхъ превосходныхъ живописцевъ всего XVIII в.—къ Левицкому.

Если мы изучимъ всѣ музеи и дворцы Европы, пересмотримъ все, что было сдѣлано за вторую половину XVIII столѣтія, и затѣмъ взглянемъ на произведенія Левицкаго, то принуждены будемъ сознаться, что въ нихъ лучшимъ, вѣрнѣйшимъ образомъ отразилось это слегка усталое, помѣшанное на утонченности и въ то-же время жаждущее простоты время. Если сопоставить его портреты съ любымъ произведеніемъ Віена, Рослена, госпожи Лебрёнъ, даже съ произведеніями англичанъ, то насъ сразу поразитъ одно чрезвычайно значительное обстоятельство: равныя тѣмъ по техническимъ достоинствамъ, они

отличаются еще какой-то особенной серьезностью, вѣскостью, добросовѣстной и внимательной правдивостью.

Совершенно безподобны въ этомъ отношенiи портреты смолянокъ въ Большомъ Петергофскомъ Дворцѣ и среди нихъ сцена изъ какой-то, вѣроятно, приторнѣйшей пасторали, гдѣ ученицы Хованская и Хрущова изображены въ видѣ Lise et Colin. Это истинный XVIII в. во всемъ его жеманствѣ и кокетливой простотѣ, и, положительно, этотъ портретъ способенъ произвести такое-же сильное, неизгладимое впечатлѣнiе, какъ прогулка по Трiанону или Павловску. Очаровательная ложь, очаровательная по совершенству и выдержанности своей системы, а можетъ быть и по отчаянной жаждѣ правды, природы, которая, дѣйствительно, лежала въ основанiи всего этого ломанья и кое-гдѣ проглядывала! Въ Шёнбруннѣ, въ Трiанонѣ и въ Гатчинѣ встрѣчаешь не мало картинъ-портретовъ съ аналогичными сюжетами: какiе-то дѣтскiе спектакли, среди театральныхъ садовъ, вельможи и дамы, не то въ маскарадныхъ не то въ церемонныхъ нарядахъ, пасторали, турниры, карусели, въ которыхъ участвуютъ эрцгерцоги, графы и князья. Обыкновенно эти портреты, исполненные неизвѣстными художниками, полуремесленниками, производятъ очень сильное впечатлѣнiе, не смотря на все убожество ихъ техники, по той непосредственности, которая сквозитъ изъ нихъ, по необычайно вѣрному отраженiю вкусовъ и самыхъ слабостей того времени, чего не встрѣтишь въ хорошихъ вещахъ, „устроенныхъ" по всѣмъ правиламъ искусства. То-же и въ портретахъ Левицкаго. Они въ высшей степени интересны и занятны, но для любованiя ими совсѣмъ не нужно непремѣнно становиться на такую историческую точку зрѣнiя; они дѣйствуютъ прямо и просто, сами по себѣ, всѣмъ своимъ высоко-аристократическимъ изяществомъ, великолѣпiемъ живописи, красочной прелестью (какой аккордъ, напримѣръ, розоваго съ бѣлымъ платья и сѣраго кафтана travesti въ вышеупомянутомъ портретѣ!), а та нотка исторической пикантности, не такъ уже невольно вложенная Левицкимъ въ эти вещи, какъ тѣми наивными ремесленниками-художниками, лишь обостряетъ очарованiе, очень тонко проглядывая въ лукавыхъ и простодушныхъ улыбочкахъ, въ остроумномъ пользованiи костюмомъ, въ ужимкахъ, позахъ, поворотахъ. Отъ пальчика до башмачка—все исполнено жеманной грацiи, какого-то яда съ еле-замѣтной, тончайшей и умѣстной подчеркнутостью, вполнѣ понятной въ здоровомъ и веселомъ малороссѣ, порядочно-таки издѣвавшемся въ душѣ надъ всей этой комедiей, но способномъ въ то-же время оцѣнить художественную ея прелесть.

Среди современныхъ Левицкому иностранныхъ живописцевъ Антонъ Графъ и Генсборо только и могутъ поспорить съ нимъ, и если Графъ не переспоритъ, то Генсборо уже навѣрное возьметъ верхъ, такъ какъ въ немъ все есть, что и у Левицкаго, плюсъ явная и несомнѣнная сознательность, постоянное превосходство художника надъ моделью, взглядъ на натуру сверху внизъ, не въ силу какой-либо ходячей эстетики, но прямо по генiальной природѣ, тогда какъ въ Левицкомъ взглядъ хоть и не робкiй, не подобострастный, какъ у Рокотова, слегка даже насмѣшливый, но и не съ высоты превосходства художника надъ своимъ предметомъ, а „дружественный", простодушно хитроватый. Въ Левицкомъ отразился современный ему стиль, но не стиль вообще: онъ стоялъ вполнѣ на высотѣ своего времени и общества, но не выше его, и нигдѣ не видно, чтобы онъ подозрѣвалъ о возможности такихъ высотъ. Генсборо сознательно, съ явнымъ оттѣнкомъ грусти, почти гнетущей тоски передалъ свое болѣзненное время во всей его болѣзненности; Левиц-

многое, почти все это передалъ съ нѣкоторой инстинктивной ироніей,



Левицкій. Портретъ Н. С. Борщовой.



Боровиковскій. Графиня Кутайсова (?).

не имѣя собственно душевнаго отношенія къ изображаемому. Достоинство Левицкаго—объективность по отношенію къ предмету, какъ показатель отсутствія манерности, — въ то-же время, въ высшемъ смыслѣ, и недостатокъ его, такъ какъ почти граничитъ съ поверхностностью, съ безучастностью. Онъ былъ простодушнымъ, съ легкимъ оттѣнкомъ безвредной хитрости, человѣкомъ, но не былъ глубокимъ человѣкомъ; изображая Дидро́, онъ постарался подчеркнуть въ немъ „брехуна", но его мало занималъ громадный умъ философа.

Къ сожалѣнію, нельзя здѣсь не отмѣтить очень печальнаго факта, возникшаго, вѣроятно, по милости художественнаго недомыслія въ обществѣ и неопредѣленности взглядовъ на свое дѣло самого художника. Въ началѣ 90-хъ годовъ пріѣхалъ въ Россію вѣнскій итальянецъ Лампи, славившійся мягкостью своей кисти и палевымъ колоритомъ своихъ портретовъ, очень пришедшимися по вкусу напудреннымъ и нѣжнымъ господамъ конца XVIII вѣка; въ Петербургѣ онъ имѣлъ колоссальный успѣхъ и переписалъ рѣшительно весь Екатерининскій дворъ шаблонно, лощено, но не безъ свободнаго совершенства. Левицкій, по высотѣ дарованія и даже въ чисто техническомъ отношеніи стоявшій гораздо выше его, тѣмъ не менѣе поддался модѣ, заразился его лощеностью и блѣднымъ, холоднымъ колоритомъ, и позднѣйшіе его портреты если по затѣѣ и рисунку не уступаютъ прежнимъ, то изъ-за своей скучной красочной гаммы остаются далеко позади нихъ.

Боровиковскій, подобно Левицкому, происходилъ изъ дворянской семьи, родился и жилъ въ Малороссіи и получилъ порядочное образованіе. Хотя съ раннихъ лѣтъ онъ и выказывалъ большую склонность къ живописи, но, вѣроятно, согласно предразсудкамъ своего общества, не рѣшался посвятить себя искусству, а поступилъ въ войско, гдѣ и дослужился до чина поручика. Во время путешествія Екатерины на югъ Россіи Миргородское дворянство поднесло двѣ его аллегорическія, совершенно въ надутомъ стилѣ того времени, картины императрицѣ и ей удалось убѣдить его бросить военную службу и вполнѣ отдаться живописи. Въ Петербургѣ онъ, къ счастью, не попалъ въ Академію, гдѣ его выучили бы безъ конца повторять тѣ-же надутыя аллегоріи,—должно быть, вслѣдствіе того, что онъ былъ уже слишкомъ великовозрастенъ; впрочемъ, его спасло отъ академическаго рабства и всеобщее тогда увлеченіе только-что пріѣхавшимъ Лампи, что побудило и Боровиковскаго заняться на первыхъ порахъ исключительно портретною живописью. Къ Лампи-то онъ и поступилъ въ ученики, но недолго у него пробылъ, такъ что могъ еще застать Левицкаго работающимъ въ первой своей манерѣ и подъ этимъ драгоцѣннымъ руководствомъ выработать въ себѣ свободно и въ полной свѣжести свой талантъ.



Боровиковскій. Портретъ М. И. Лопухиной.

Много есть общаго между этими двумя нашими первоклассными художниками, но въ сущности и глубочайшая разница. Вся прелесть Левицкаго хорошей эпохи — въ отсутствіи предвзятой манеры. Не заразившись еще отъ Лампи, онъ щеголялъ тѣмъ, что для каждой картины, сообразно съ характеромъ предмета, мѣнялъ и самую свою живопись, и гамму красокъ. Оттого такъ непохожи другъ на друга лучшіе его портреты: Сезамова и Кокоринова, смолянокъ и пѣвицы Давіи, отца его и Саши Ланского. Боровиковскій, напротивъ того, создавъ разъ на-всегда свою манеру, отъ нея ужъ никогда не отклонялся.

Весьма сомнительно, чтобъ портреты Боровиковскаго были очень похожи: они всѣ слишкомъ похожи между собой, чтобъ походить на тѣхъ, кого они должны изображать. Всѣ эти господа, дамы, дѣвицы, дѣти имѣютъ что-то общее, фамильное: тѣ-же мѣшковатые глаза, острый взоръ, у всѣхъ — и даже у самыхъ очаровательныхъ красавицъ — слегка одутловатое лицо, болѣзненная блѣдность кожи съ голубыми тѣнями, точно онѣ не спали нѣсколько ночей, у всѣхъ — тотъ-же мясистый ротъ и тяжелая нижняя челюсть, то-же полу-томное, полухитрое выраженіе, почти тотъ-же костюмъ.

Лишь изрѣдка Боровиковскій отказывался отъ этихъ шаблоновъ, имъ самимъ выработанныхъ, и болѣе внимательно вглядывался въ натуру. Тогда ему удавалось создавать вещи, которыя, положительно, должны быть отнесены къ лучшимъ вообще въ исторіи искусства портретамъ. Таковъ изумительный портретъ неизвѣстной придворной дамы, въ собраніи Цвѣткова, довольно перезрѣлой особы въ прическѣ à l'antique, въ платьѣ александровскаго времени, изъ серебрянаго глазета, съ чрезвычайнымъ оголеніемъ великолѣпной груди и красивыхъ еще рукъ; восточное, смуглое лицо ея дышетъ страстью и она съ какимъ-то важнымъ и смѣлымъ вызовомъ, полуулыбаясь, устремила свой взоръ въ сторону. Таковъ еще портретъ (въ Румянцевскомъ музеѣ) тоже какого-то полувосточнаго господина въ зеленомъ мундирѣ, у котораго такая коварная улыбка въ хитрыхъ, темныхъ и глубокихъ глазахъ и на толстыхъ губахъ. Трудно также найти что-либо трогательнѣе той очаровательной блѣдненькой и болѣзненной дѣвочки (въ томъ-же музеѣ), которая своими тоненькими ручками обхватила какъ будто въ испугѣ, съ чѣмъ-то страдальческимъ во взорѣ, свою жирную и гордую мамашу.



Боровиковскій. Портретъ графа Васильева.

Такія исключенія, правда, рѣдки, но зато у Боровиковскаго, въ сущности, нѣтъ ни одного плохого въ чисто живописномъ смыслѣ портрета (за исключеніемъ самыхъ позднихъ). Его рутина была чудная рутина и любое его произведеніе способно доставлять громадное наслажденіе прелестной, имъ изобрѣтенной гаммой сѣро-зеленыхъ, бѣлыхъ, тускло-желтыхъ красокъ, среди которыхъ онъ съ такимъ неподражаемымъ вкусомъ умѣлъ положить грязно-желтый тонъ турецкой шали или нѣжно-голубой шелковаго пояса.

Лучше всякаго англичанина разрѣшалъ онъ самыя замысловатыя, самыя невозможныя задачи сопоставленія красокъ. Шутя выпутывался онъ изъ такой красочной какофоніи, какою, вѣроятно, являлись въ натурѣ красный мундиръ и черезъ него голубая лента (на портретѣ графа Васильева): для этого ему достаточно было подчеркнуть серебряный блескъ орденовъ, отвлекающій глазъ отъ монотоннаго краснаго сукна, въ фонѣ дать дополнительные зеленые — и какъ разъ въ нужныхъ оттѣнкахъ — цвѣта, чтобы убійственная для всякаго другого тема дала ему случай сдѣлать превосходную, именно по краскамъ, вещь.

Самая живопись Боровиковскаго, его кисть, его система накладывать краски, если и не обладали той неуловимой тонкостью и эмалеватостью, которыми въ лучшій свой періодъ отличался Левицкій, все же были сами по себѣ великолѣпны; гдѣ нужно, онъ втиралъ краску, — и тамъ невозможно уловить его работу, мѣстами щеголялъ размашистымъ и гибкимъ письмомъ, а то сдерживалъ себя, со вниманіемъ оттѣнялъ нѣжные отливы матеріи, съ фокуснической ловкостью отчеканивалъ (напримѣръ, въ звѣздахъ, брилліантахъ) каждый мазокъ.

Если сравнивать живопись Боровиковскаго съ современной ему иностранной, то можно найти лишь у англичанъ что-либо равное ей по прелести; мало того: придется отдать предпочтеніе русскому мастеру, что касается чисто техническаго совершенства, передъ такими художниками, какъ Рессель и даже Генсборо. Но онъ, подобно Левицкому, уступалъ послѣднему именно въ разгадкѣ, въ одухотвореніи изображенныхъ лицъ или всей своей эпохи. Въ этомъ отношеніи Боровиковскій уступалъ и Левицкому. У того хоть и рѣдко, но сквозитъ отношеніе его къ тѣмъ, кого онъ изображаетъ, а когда это не сквозитъ, то, по

крайней мѣрѣ, отражается, какъ въ хорошемъ зеркалѣ, то душевное, что явно отпечатлѣлось на лицахъ тѣхъ, кого онъ писалъ; Боровиковскій же пренебрегалъ внимательнымъ изученіемъ и этой поверхности, а накладывалъ на все самимъ имъ изготовленную маску. Вся масса его портретовъ представляется какой-то семьей сладострастниковъ и сладострастницъ, обжоръ, лѣнивцевъ, что, правда, до нѣкоторой степени, но съ очень грубымъ и плоскимъ пониманіемъ, рисуетъ его эпоху.



Боровиковскій. Портретъ Павла I.

Боровиковскій очень цѣнится любителями какъ религіозный живописецъ, и, быть можетъ, его хлыстовскіе образа представляютъ кое-какой мистическій интересъ, но это весьма сомнительно, если судить о нихъ по тѣмъ ординарнымъ и слащавымъ иконамъ, которыми гордятся нѣкоторые наши соборы.

Вокругъ Левицкаго, Рокотова и Боровиковскаго группировалась цѣлая школа портретистовъ, но о ней мы почти ничего не знаемъ и лишь кое-кто извѣстенъ по имени и по двумъ-тремъ произведеніямъ. Однако во многихъ домахъ встрѣчаешь хорошіе портреты того времени, которые нельзя приписать ни одному изъ этихъ трехъ мастеровъ и которые все-же носятъ несомнѣнные слѣды ихъ вліянія.

Изъ извѣстныхъ по имени и по произведеніямъ слѣдуетъ отмѣтить Лосенко, Дрожжина, Шебанова, Щукина, Титова, Ивана Аргунова, Саблукова, Михаила Бѣльскаго, Яненко, и миніатюристовъ Евреинова и Головачевскаго. Щукинъ, ученикъ Левицкаго, по тѣмъ крайне немногочисленнымъ произведеніямъ, которыя достовѣрно его работы, представляется стоящимъ совершенно въ сторонѣ. Это былъ живописецъ, для котораго краски значили все. Разумѣется, и Левицкій, и Боровиковскій, позднѣе Венеціановъ, были также колористами, ихъ глазъ ловилъ нѣжнѣйшіе оттѣнки, они тоже любили извѣстныя сочетанія и умѣли заставить другихъ полюбить ихъ въ своихъ вещахъ; но все же для нихъ главнымъ были люди, предметы, которые они писали, а не общее красочное пятно. У Щукина, наоборотъ, рисунокъ небрежный, сходство, вѣроятно, самое суммарное, даже живопись, мазокъ менѣе отчетливый и красивый, нежели у тѣхъ мастеровъ, зато каждая его картина очаровательна по красочному эффекту, и притомъ эффекту совсѣмъ не въ общемъ характерѣ того времени,—не бѣлесоватому, сѣро-зеленому но, напротивъ того, желтоватому, огненному, напоминающему старинныхъ мастеровъ или Рейнольдса, котораго онъ могъ видѣть во время своего путешествія за границу. Чего-либо подобнаго этому—если не считать двухъ работъ рано скончавшагося В. Соколова—въ исторической живописи, рабски глядѣвшей на строгую указку Академіи, не проявлялось. Въ портретахъ Щукина сказалась



Боровиковскій. Семейный портретъ.

несомнѣнная наклонность къ „фламандскому", какъ въ рыхлой манерѣ писать, такъ и въ горячихъ, „вкусныхъ", какъ бы подпеченныхъ краскахъ. Вѣроятно, это былъ человѣкъ крайне неровный и невыдержанный, натура, безмѣрно увлекающаяся, и вѣроятно благодаря этому онъ былъ способенъ писать рядомъ съ такими шедёврами, какъ портретъ Павла I, такія „*кривыя*" (но все же красивыя по краскамъ) вещи, какъ свой собственный портретъ.

Извѣстны только два портрета Лосенки (если не считать повтореній ихъ и маленькаго эскизика къ мужскому портрету въ Румянцевскомъ музеѣ), и оба обнаруживаютъ большое сходство съ Ротари и Рокотовымъ: та-же строгость, доведенная до сухости, и такъ сказать поверхностная жизненность, краски безразличны, а живопись порядочная, но скучная.

Немного осталось отъ Дрожжина, ученика Левицкаго, но то, что есть, очень интересно. Таковы портретъ барона Мальтица, въ Академіи Художествъ, очень пріятный по колориту портретъ въ Третьяковской галлереѣ, и, наконецъ, чудесный семейный портретъ, въ Академіи, изображающій Антропова съ женой и сыномъ, грѣшащій въ рисункѣ, но удивительно живой и выразительный. Его темный, съ преобладаніемъ зеленаго, колоритъ и нѣсколько тугое, но сосредоточенное письмо, даже, пожалуй, типы и костюмы, чрезвычайно напоминаютъ ту дивную и загадочную картину въ Третьяковской галлереѣ, подъ которой стоитъ, должно быть, ложная подпись „Лосенко 1757", и къ которой мы вернемся впослѣдствіи. Не Дрожжинъ-ли авторъ этой въ высшей степени замѣчательной вещи?

Шебановъ былъ крѣпостнымъ человѣкомъ кн. Потемкина, и не этому-ли грустному обстоятельству обязаны мы тѣмъ, что только двѣ вещи его работы дошли до насъ; но этихъ двухъ вещей достаточно, чтобы пожалѣть о другихъ. Его портретъ Екатерины, въ дорожномъ костюмѣ, одинъ изъ самыхъ схожихъ, прекрасно написанъ; еще лучше тонкій, обворожительный портретъ красавца Дмитріева-Мамонова, извѣстный по гравюрѣ Уокера. Достовѣрныя произведенія Титова, Аргунова, М. Бѣльскаго и Яненки рисуютъ ихъ намъ, какъ скромныхъ и вполнѣ порядочныхъ мастеровъ.

Евреиновъ и Головачевскій славились на-ряду съ лучшими иностранными миніатюристами. Какія изъ очаровательныхъ миніатюръ, въ такомъ изобиліи доставшихся отъ XVIII в., можно приписать безъ сомнѣнія первому изъ нихъ—намъ неизвѣстно; единственный портретикъ Головачевскаго, въ Академіи Художествъ,—удиви-

тельно тонкая, нѣжно сработанная вещь, способная одна оправдать его теперь совершенно забытую славу.

Какъ характеризуетъ отношеніе русскаго общества къ родному искусству такая отчаянная скудость свѣдѣній о всѣхъ этихъ мастерахъ! Повидимому, любили портреты, такъ какъ заказывали и берегли ихъ, но любили ихъ только какъ изображенія близкихъ людей; рѣдко кому приходило въ голову, что эти произведенія драгоцѣнны сами по себѣ и что слѣдовало бы хранить память о творцахъ ихъ, наравнѣ съ памятью о другихъ замѣчательныхъ дѣятеляхъ.



О. А. Кипренскій.

Характерно и то, что лучшее изъ сдѣланнаго за все первое столѣтіе существованія русской живописи — *исключительно* портреты. Развитіе даже самыхъ лучшихъ художниковъ препятствовало имъ браться за другое, а отсутствіе серьезнаго вниманія и интереса къ искусству въ обществѣ позволяло послѣднему вполнѣ удовлетворяться пустыми аллегоріями заѣзжихъ иностранцевъ и тѣмъ случайнымъ доморощеннымъ, что давала Академія. Жизнь могла проникнуть въ искусство лишь тамъ, гдѣ къ ней приглядывались прямо по необходимости. Иконы и плафонные олимпы можно было писать изъ головы, при помощи реминисценцій другихъ картинъ, будучи академически выдрессированнымъ, но портретъ иначе не напишешь, какъ глядя на натуру. Существуетъ мнѣніе, что русскіе обладаютъ особеннымъ дарованіемъ къ портрету. Это, конечно, не такъ, но что тогда русскіе художники только въ портретѣ могли учиться у жизни и въ портретахъ выражать что-либо жизненное—это совершенно понятно, когда подумаешь, въ какомъ духовномъ рабствѣ отъ академій, въ какой приниженности передъ всѣмъ обществомъ они находились. Все имъ навязывалось свысока, авторитетно, въ видѣ патентованныхъ за-границей аксіомъ, и не давалось нигдѣ, кромѣ какъ въ портретной живописи, поработать самимъ, уйти въ себя, поискать собственнаго художественнаго руководительства въ себѣ и въ природѣ.

Но созрѣвало уже, хотя и медленно, самосознаніе и среди этихъ забитыхъ существъ; являлись уже какіе-то протестанты-Антроповы; кто-то написалъ ту чудную, искреннюю сценку въ Третьяковской галлереѣ; самъ профессоръ Академіи Угрюмовъ, повидимому, живой человѣкъ, не даромъ поѣздившій по чужимъ краямъ, не гнушался писать портреты (и очень недурные), робко отворялъ отдушину въ препорученной ему тюрьмѣ, допускалъ свободу и собственную иниціативу въ молодомъ поколѣніи. Много среди этого молодого поколѣнія было такихъ, какъ Шебуевъ, Егоровъ, Андрей Ивановъ, которымъ дѣла не было до свѣжаго воздуха, и которые не пожелали выйти изъ темныхъ, низкихъ казематовъ, къ которымъ они такъ привыкли, что даже вообразили, что полюбили

ихъ; но нашелся и такой, котораго увлекла его нѣжная и страстная натура, который выбѣжалъ изъ смрадной темницы, пожелалъ взглянуть на иное, нежели эстампы съ утвержденныхъ классиковъ, вдохнулъ въ себя крѣпкій ароматъ нарождающагося романтизма, и вмѣсто гипсоваго класса пошелъ въ Эрмитажъ поучиться жизни и красочной прелести у великихъ стариковъ. То былъ Орестъ Кипренскій.

IV.

Дѣйствительно, Кипренскаго можно считать порожденіемъ того прото-романтизма, который въ концѣ царствованія Екатерины, при Павлѣ и въ началѣ царствованія Александра изъ Англіи и Германіи заглянулъ и къ намъ.

Во всей Европѣ одна лишь Франція, почивая на лаврахъ, добытыхъ Вольтеромъ и всей ложно-классической помпой, ничего не желала знать о новомъ и многозначительномъ движеніи, которое возникло какъ-то сразу въ разныхъ мѣстахъ, и, наоборотъ, благодаря увлеченію республиканскими взглядами, тогда болѣе чѣмъ когда-либо въ ней царило исключительное и раболѣпное поклоненіе античному міру.

Совсѣмъ другое представляла Англія. Первый сигналъ новаго теченія былъ поданъ ею задолго до другихъ, и теперь она уже почти вся была охвачена горячимъ пламенемъ романтизма. Не говоря уже о литературѣ, вся англійская школа живописи XVIII в. видѣла міръ въ какой-то необычайной, темной и таинственной окраскѣ. Положимъ, Рейнольдсъ въ своихъ книгахъ явился, по классичности взглядовъ, вторымъ, лишь болѣе оживленнымъ, Менгсомъ, но въ картинахъ его ничего подобнаго не проскользнуло. Принимаясь писать, онъ забывалъ всѣ свои академическія тезы и лишь старался угнаться за страстностью итальянцевъ, глубиной Рембрандта и чувственностью Рубенса,—тремя моментами чисто-романтическаго характера. О другихъ и говорить нечего: они всѣ, съ Генсборо во главѣ, разумѣется, несравненно больше имѣютъ общаго съ тѣми художниками, которые въ первыя три десятилѣтія XIX вѣка сознательно подняли знамя романтизма, нежели съ тѣми своими современниками на материкѣ, которые еще робѣли предъ указкой Винкельмана. Германія вся стояла im Banne der Romantik; „Гёцъ" и „Разбойники" сдѣлали свое дѣло, и одновременно съ тѣмъ, какъ у насъ росъ и развивался Кипренскій, тамъ росли и развивались Корнеліусъ и Овербекъ.

Къ намъ вмѣстѣ съ модой на руины, готическія капеллы, Мальтійскій орденъ и франмасонскія таинства перебралась изъ странъ, зараженныхъ романтизмомъ, и мода на все остальное: на повѣсти съ рыцарями и пажами, на романсы и даже въ живописи на что-то болѣе страстное и сумрачное. Русскіе бары любили заказывать свои портреты англійскимъ художникамъ.

Тогда какъ-разъ Европа и мы съ ужасомъ отвернулись отъ „взбѣсившейся" и окровавленной Франціи, и даже почувствовали отвращеніе къ тому возрожденію античнаго міра, которое теперь разцвѣло въ ненавистномъ Парижѣ. Но съ этого момента, съ первыхъ годовъ новаго вѣка, во вкусахъ и увлеченіяхъ общества, какъ повсюду, такъ и у насъ, получилась какая-то невозможная сумятица, представляющаяся страннымъ и знаменательнымъ контрастомъ тѣмъ

общимъ, дружнымъ и ровнымъ увлеченіямъ, которыя до того времени владѣли цѣликомъ всей образованной Европой, а именно: съ одной стороны, все еще царила классическая, тяжелая рутина, не признававшая никакихъ отступленій отъ своего канона (крайне ребячески понимаемаго), рутина, поддержанная авторитетными стариками, воспитанными на поклоненіи Буало и Винкельману, и той передовой молодежью, которая увлекалась античностью, какъ запрещенной и тѣмъ болѣе прельстительной модой изъ Парижа; съ другой стороны, явились какіе-то (у насъ очень смутные, почти безотчетные) порывы къ чему-то болѣе свободному, самостоятельному, къ выраженію своихъ чувствъ—все это и въ видѣ глупой моды, и въ видѣ естественнаго пробужденія самосознанія. Этимъ путемъ мы, мало-по-малу стали возвращаться къ себѣ, къ почвѣ, къ собственному сознанію, наносная скорлупа спадала, и стоило только Наполеону вступить за русскую границу, какъ эта скорлупа вся треснула и разлетѣлась, затаенное пламя прорвалось и засвѣтилось *).

Орестъ Адамовичъ Швальбе родился въ 1783 году, въ семьѣ крѣпостного человѣка бригадира Дьяконова, крещенъ въ селѣ Копорьѣ (Петергофскаго уѣзда) и отъ этого села получилъ фамилію, подъ которой сталъ извѣстенъ: Капорскій—Кипренскій. Будучи отпущенъ на волю, онъ пяти лѣтъ былъ опредѣленъ въ Академію Художествъ, не случайно (какъ то бывало въ большинствѣ случаевъ), а потому, что успѣлъ проявить кое-какіе задатки къ рисованью. Однако въ Академіи онъ учился плохо, лѣниво, нехотя, но къ счастью могъ пользоваться совѣтами такого мастера, какъ Левицкій, и хотя состоялъ одно время ученикомъ Угрюмова, но это не повредило развитію его, такъ какъ въ авторѣ двухъ самыхъ скучнѣйшихъ и бездарнѣйшихъ картинъ старой русской школы **) было гораздо больше жизни и теплаго отношенія къ искусству, нежели во всѣхъ его товарищахъ и особенно замѣстителяхъ.

Одѣтый еще въ тѣсный, академическій мундиръ, онъ уже имѣлъ случай проявить себя, какъ истинное дитя своего времени. Онъ влюбился въ одну дѣвушку, но не встрѣтивъ взаимности, съ отчаянія рѣшился на поступокъ, по крайней мѣрѣ столь-же сумасшедшій и отважный, какъ разбойничество Карла Моора. Среди какого-то чопорнѣйшаго парада, когда весь воздухъ, земля и люди коченѣли отъ безумнаго трепета передъ страшнымъ монархомъ - военачальникомъ, онъ бросился къ Павлу и сталъ умолять взять его въ солдаты. Къ счастью, къ 16-ти-лѣтнему юношѣ отнеслись милостиво и только отдали назадъ въ Академію, гдѣ ему весьма прозаично, передъ всѣми учениками, былъ прочитанъ выговоръ.

Въ 1803 году онъ кончилъ курсъ, какъ самый ординарный академистъ, безъ блеска, вѣроятно, все еще объятый лѣнью и чисто-художественной безпечностью. Но два года спустя онъ все же собрался съ духомъ и представилъ программу, за которую и удостоился большой золотой медали, дававшей право на казенную поѣздку за-границу.

Въ этой программѣ уже чувствуется нѣчто совершенно иное, нежели во всѣхъ другихъ программахъ, какъ до, такъ и послѣ него сдѣланныхъ. Сюжетъ трактованъ съ явнымъ намѣреніемъ растрогать зрителя, есть что-то слезливое, Карамзин-

---

*) Кипренскій по всему своему характеру, какъ дитя своего времени, весьма близко стоитъ къ Карамзину, но если онъ и является крайне интереснымъ явленіемъ въ живописи, то, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи о сравненіи ихъ значеній, особенно для современнаго имъ общества.

**) Въ Музеѣ Имп. Александра III: „Взятіе Казани" и „Вѣнчаніе Михаила Ѳедоровича на царство".



Кипренскій. Портретъ Дениса Давыдова.

ское, въ позахъ, жестахъ и лицахъ Дмитрія (на Куликовомъ полѣ) и его окружающихъ, а въ краскахъ сказывается несомнѣнное вліяніе итальянцевъ и фламандцевъ (отчасти, можетъ быть, и Щукина).

Но Кипренскаго за-границу сейчасъ-же не послали, такъ какъ вся Европа въ то время готовилась къ грандіозной, всеобщей войнѣ, и онъ до 33-хъ лѣтняго возраста оставался въ Россіи, что ему, какъ оно ни покажется страннымъ, послужило скорѣе на пользу. Положимъ, онъ не былъ заваленъ заказами, но и не голодалъ, писалъ какъ ему вздумается и захочется, никто не лѣзъ къ нему съ назойливыми совѣтами, такъ какъ вообще въ воздухѣ былъ какой-то духъ вольности, молодцеватости и бодрости. Онъ продолжалъ копировать старыхъ мастеровъ въ Эрмитажѣ и у Строганова, опять-таки безъ непремѣнной указки на Болонцевъ, все болѣе и болѣе развивался, освобождаясь отъ академическихъ пріемовъ, отъ извѣстной робости и „жидкости“ письма, и кисть его становилась все свободнѣе, краски гуще, тонъ вѣрнѣе и теплѣе.

Въ эти, петербургскіе годы онъ совершенно созрѣлъ, и тогда-же создалъ лучшія свои вещи, все исключительно портреты, такъ какъ и для него, какъ и для большихъ его предшественниковъ, другія области оставались еще закрытыми.

На выставкѣ 1813 года появились заразъ: портретъ отца, въ которомъ онъ такъ близко подошелъ къ огненному колориту и свободному письму Рубенса, что впослѣдствіи серьезные знатоки въ Италіи не могли допустить, что передъ ними не произведеніе великаго фламандца, портретъ Дениса Давыдова, портретъ принца Гольштейнъ-Ольденбургскаго, князя Гагарина, коммерціи-совѣтника Кусова и другіе.

Между этими портретами наиболѣе хорошъ Денисъ Давыдовъ, являющійся теперь во всемъ Музеѣ Императора Александра III наиболѣе совершенною по живописи и краскамъ вещью. Въ черно-синемъ небѣ, въ оливковой листвѣ есть что-то сумрачное и жгучее, вродѣ того, что такъ чаруетъ въ генуэзскихъ портретахъ ванъ-Дейка и что было такъ удачно у нихъ заимствовано Рейнольдсомъ и Ребёрномъ. Съ безподобнымъ въ XIX вѣкѣ мастерствомъ приведены вообще всѣ краски въ этой картинѣ въ соотвѣтствіе между собою, начиная съ этого колорита неба и листвы, продолжая желтоватымъ тономъ лица, краснымъ—мундира, бѣлымъ—лосинъ (по которымъ удивительно кстати свѣшивается серебряный шнуръ портупеи), кончая загрязненными перчатками и пестрыми перьями на шакó. Горделиво и очаровательно торчитъ изъ-за мѣховаго воротника небольшая и курчавая голова героя, осанка полна мужественной прелести, а въ элегантной позѣ есть что-то слегка балетное, но все же бравое до дерзости.

Однако тутъ-же необходимо сейчасъ-же отмѣтить и слабую сторону какъ этой вещи, такъ и вообще всего творчества Кипренскаго: для *психологіи* даннаго лица сказано не много.

Кипренскій вообще былъ натурой сентиментальной, склонной къ романтическимъ порывамъ, къ сердечнымъ увлеченіямъ, но въ то-же время скорѣе поверхностной и легкомысленной, скорѣе влюбленной во внѣшнюю прелесть, нежели вникающей въ глубь явленій. Впослѣдствіи мы встрѣтимся съ другимъ русскимъ художникомъ, который явился прямымъ контрастомъ ему,—съ Перовымъ, прелесть портретовъ котораго заключалась именно въ томъ, что сквозь отвратительную оболочку отчаянной живописи и грустныхъ красокъ свѣтится внутренній огонь, внутренній смыслъ, способный настолько заинтересовать, что забываешь подумать о томъ, какова эта ихъ живопись.

Денисъ Давыдовъ у Кипренскаго—кокетливый танцоръ, отважный воинъ, но нигдѣ и ничто не намекаетъ на то, что это поэтъ. Все пожертвовано для внѣшняго эффекта, для какой-то чисто-гусарской нарядности, но нужно отдать



Кипренскій. Портретъ Д. Н. Хвостовой.

справедливость, что этотъ внѣшній эффектъ, эта нарядность настолько хороши, что, глядя на этотъ портретъ, забываешь, наоборотъ, подумать о томъ, выражена-ли въ немъ душа.

Такъ и во всѣхъ другихъ портретахъ его. Молодыя дамы кокетливо милы, старушки благообразны, сановники напыщенно сановиты, дворяне благородны,—но среди всего этого праздничнаго общества нигдѣ не видишь ни умныхъ людей, ни тонкихъ людей, ни одна изъ этихъ головъ не врѣзывается въ память, ни съ однимъ этимъ человѣкомъ не желалъ-бы познакомиться. Лишь кое-гдѣ, особенно въ дамскихъ портретахъ, проглядываетъ та-же поверхностная, но все-же чувствительная нотка, что-то умильное и нѣжное, что жило въ Кипренскомъ.

Очень часто Кипренскій писалъ самого себя, и во всѣхъ этихъ портретахъ, скорѣе различныхъ между собой, встрѣчается и нѣчто общее: живой и привѣтливый взоръ, что-то мягкое и чувственное въ губахъ, чуть-чуть аффектированный и элегантный безпорядокъ въ костюмѣ, розовыя (подрумяненныя?) пухлыя щеки, поэтично взбитые волосы; но опять-таки ни въ одномъ изъ этихъ портретовъ нѣтъ чего-либо хотя бы отдаленно подходящаго къ мрачной сосредоточенности Рембрандта или къ гордой отъ самосознанія минѣ Рубенса и Рейнольдса, даже нѣтъ того измученнаго тщеславіемъ и собственной пустотой взгляда, который пугаетъ въ портретѣ Брюллова. Кипренскій, нѣжный, нарядный, влюбленный въ себя, безпечный и всѣмъ довольный Кипренскій мало думалъ, и врядъ-ли разговоръ съ нимъ представилъ бы большой интересъ.

Несчастнымъ переломомъ въ его жизни является поѣздка на 33-мъ году въ Италію. Тамъ недавно еще торжествовали Винкельманъ, Баттони и Менгсъ, только-что еще великій Пиранези основалъ на цѣлыя 100 лѣтъ школу, призванную возродить древнее зодчество во всей его строгости (изъ нея вышли наши Гваренги и Росси); тамъ теперь гремѣла слава гладкаго Кановы, тоскливаго Каммучини и морознаго Торвальдсена; тамъ въ строгую, стройную, умную (вконецъ погубившую итальянское искусство) теорію было облечено то самое, что у насъ мямлили академическіе профессора, какіе-то, никому ненужные нѣмецкіе ученые и понахватавшіеся всякой всячины русскіе любители.

Гдѣ тутъ было развернуться и поучиться Кипренскому? Глядѣть въ римскихъ музеяхъ стариковъ для колориста было опасно: въ нихъ немногіе Рубенсы и Тиціаны утопали въ сотняхъ и тысячахъ Гвидовъ, Альбановъ, Доменикиновъ и Мараттовъ, а Рафаэль и Буанороттi ничего не могли дать русскому Веласкезу.

Какъ человѣка слабаго и впечатлительнаго, пріѣхавшаго, безъ всякаго



Варнекъ. Собственный портретъ.

внутренняго руля, освѣжиться, его сейчасъ-же завербовали всевозможныя художественныя кучки разныхъ толковъ, сходившихся, впрочемъ, на одномъ пунктѣ —что живопись въ живописи пустое и второстепенное дѣло. И подъ ихъ вліяніемъ Кипренскій, нашъ дивный, прекрасный мастеръ живописи, принесъ свой божественный даръ въ жертву всепожирающему истукану ложно-классической скуки и академической порядочности, принялся вылизывать всякія „Анакреоновы гробницы", разныя хорошенькія головки итальянскихъ пастушковъ и цыганокъ, умышленно связалъ себѣ руки, отрекся отъ своего мазка, отъ прелести своихъ красокъ, и погнался за общей вылощенностью, безцвѣтностью и тоскливостью.

Погибъ Кипренскій во цвѣтѣ лѣтъ и въ полной силѣ таланта, и его итальянскія вещи: „Читальщиковъ газетъ", въ Румянцевскомъ музеѣ, массу другихъ портретовъ, знаменитую „Сивиллу съ тремя освѣщеніями", съ трудомъ можно отличить отъ дюжинныхъ, добросовѣстныхъ, но жиденькихъ французовъ, нѣмцевъ и итальянцевъ, и отъ нашего Варнека, который также учился у Левицкаго и Щукина и котораго вконецъ испортила заграничная поѣздка *).

Какъ разъ тогда, въ Италіи, съ Кипренскимъ произошла снова самая романическая исторія. Онъ увлекся малолѣтней очаровательной дѣвочкой-натурщицей, увлекся такъ сильно, что рѣшился выкупить ее отъ развратныхъ родителей, отдалъ на воспитаніе въ монастырь, пріѣхавъ въ Россію затосковалъ по ней, не выдержалъ, вернулся, съ трудомъ отыскалъ и, наконецъ,

---

*) Впрочемъ, среди многочисленныхъ портретовъ Варнека есть и такіе, которые интересно задуманы,—напримѣръ, всѣ его собственные,—въ которыхъ, несмотря на жесткую живопись и бѣдный колоритъ, бьется жизнь, сквозитъ душа. Нѣкоторые изъ нихъ въ этомъ отношеніи даже превосходятъ портреты Кипренскаго, въ которыхъ „жизнь" и „душа" были слабымъ мѣстомъ. Почти то-же самое можно сказать и о другомъ портретистѣ—Яковлевѣ, ученикѣ Левицкаго, съ тою только разницей, что его живопись и колоритъ лучше, чѣмъ у Варнека, но зато его портреты опять-таки менѣе *пронзительны*. Вообще среди поколѣнія Кипренскаго и во всю первую половину XIX вѣка было немало очень порядочныхъ портретистовъ, съ точностью и иногда большимъ изяществомъ списывавшихъ натуру. Образоваться могли эти художники подъ вліяніемъ нашихъ великихъ мастеровъ портретной живописи, а также отличныхъ иностранныхъ художниковъ, которыхъ очень много проживало тогда въ Россіи (Мадамъ Виже-Лебрёнъ, Вуаля, обоихъ Лампи, Куртейля, Дау, акварелистовъ Рокштуля, Гау и мн. др.). Лучшіе среди русскихъ портретистовъ первой половины XIX вѣка были: Миропольскій, Волковъ, позже—уже Брюлловскаго

женился на своей Маріулѣ. Все это онъ продѣлалъ несмотря на безчисленныя препятствія, прибѣгая къ похищеніямъ, впутываясь въ неистовые скандалы, возясь съ цыганами, монахами, кардиналами, преданными друзьями и коварными врагами, точь въ точь, какъ добрый герой изъ повѣсти мадамъ Радклиффъ. И все же эта романтическая безшабашность въ жизни не встряхнула его, какъ художника: нигдѣ въ послѣднихъ картинахъ его, во всѣхъ этихъ выглаженныхъ мальчикахъ-садовникахъ, дрянно писанныхъ Торвальдсенахъ и массѣ очень строгихъ и болѣе, чѣмъ прежніе, похожихъ портретовъ ничего не отразилось отъ всей этой жгучей страстности и безумныхъ увлеченій: все въ нихъ было ровно, мертво и холодно, какъ у любого профессора или академика.

Русская академія не задавила Кипренскаго: какимъ-то чудомъ, а вѣрнѣе — по милости Угрюмова и Левицкаго, онъ изъ нея вышелъ цѣлымъ и невредимымъ; но одинокій, безсознательно отдающійся общимъ влеченіямъ, безъ внутренней зрѣлости, онъ, попавъ въ громадную, всемірную академію, — въ Римъ, сразу тамъ отравился. Никто не постарался его вылѣчить, такъ какъ никому не было дѣла до его страстнаго искусства: въ немъ видѣли только очень хорошаго портретиста, который въ Италіи могъ *усовершенствоваться* благодаря драгоцѣнному вліянію „единственной“ во всемъ мірѣ художественной среды.

Умеръ Кипренскій 5/17 октября 1836 г., спустя три мѣсяца послѣ своей женитьбы, какъ будто и въ этомъ оставаясь вѣрнымъ своей неугомонной и отчасти неудачнической натурѣ.

Что для Петербурга значилъ Кипренскій, то для Москвы — Тропининъ. Впрочемъ, его значеніе для Москвы было даже бóльшимъ, нежели Кипренскаго для Петербурга, такъ какъ до Тропинина въ Москвѣ не было совсѣмъ художниковъ, если не считать заѣзжавшихъ на-время иностранцевъ, а потому московская школа живописи вполнѣ основательно можетъ считать его за своего родоначальника.

Тропининъ былъ также, какъ Кипренскій, крѣпостнымъ человѣкомъ (графа Маркова), но былъ отпущенъ на-волю уже взрослымъ (24-хъ лѣтъ), и, будучи свободнымъ, долго еще продолжалъ жить у бывшихъ своихъ господъ, не имѣя средствъ обзавестись собственнымъ хозяйствомъ. Лишь впослѣдствіи онъ зажилъ самостоятельно, тихо и скромно въ Москвѣ, пользуясь нѣкоторой извѣстностью, но чрезвычайно скудно оплачиваемый за свои произведенія.

И характеромъ онъ походилъ нѣсколько на Кипренскаго, хотя съ еще бóльшимъ уклоненіемъ въ сторону сентиментализма, безъ малѣйшей дозы чего-либо романтическаго: мягкій, молчаливый, добрый человѣкъ, безъ опредѣленныхъ взглядовъ и направленія. Его собственный портретъ изображаетъ его уже старикомъ, кругленькимъ и бритымъ, съ усмѣшкой, скорѣе благодушной, нежели хитрой; позади него — выражая его неизмѣнную привязанность къ древней столицѣ — высятся на фонѣ зари Кремлевскія башни.

Слава Тропинина за послѣднее время чуть-ли не превысила славу Кипренскаго (разумѣется, это еще вовсе не значитъ, чтобъ онъ былъ оцѣненъ по достоинству), но не по справедливости. Первыя его картины, дѣйствительно, оправдываютъ его прозваніе „русскаго Грёза“ не столько за изображенія личика

поколѣнія — Захаровъ, очень красивый по краскамъ [illegible], [illegible], но интересный по своей точности [illegible], а также акварелисты: превосходный мастеръ Петръ Соколовъ старшій, отецъ знаменитаго Петра Соколова и тонкаго великосвѣтскаго портретиста Александра Соколова, тонкаго здравствующаго, нѣсколько дилетантичный, но очень изысканный Михаилъ Теребеневъ, [illegible], дивный пастельщикъ Александръ [illegible], [illegible], и позднѣйшій подражатель послѣдняго талантливый литографъ [illegible].



Тропининъ. Портретъ сына художника.

которыя онъ, подобно французскому мастеру, любилъ изображать, сколько за густой, смѣлый мазокъ, красивый тонъ, имѣющій что-то общее съ жирными сливками, какую-то пріятную и теплую бѣлесоватость, совершенно непохожую ни на болѣзненную гамму Боровиковскаго, ни на горячій, темный колоритъ Кипренскаго. Но впослѣдствіи онъ сбился, какъ и этотъ послѣдній, съ толку, въ угоду требованіямъ безвкусныхъ поощрителей принялся выписывать штофы, кружева, все второстепенное въ картинѣ, и головы его утратили значеніе, стали какими-то гладкими, фарфоровыми, шаблонно-миловидными.

На рубежѣ между обѣими манерами стоитъ его знаменитая „Кружевница" (въ Румянцевскомъ музеѣ, 1823 г.?), которая написана гладко, довольно жидко, и хотя чрезвычайно закончена, однако не замучена и способна до сихъ поръ производить впечатлѣніе чрезвычайной жизненностью лица, отлично вылѣпленными руками и серебристымъ, нѣжнымъ колоритомъ.

Что даетъ Тропинину особенно почетное мѣсто въ исторіи русской живописи, это—сродство его въ нѣкоторыхъ задачахъ съ Венеціановымъ, вѣрнѣе—его зависимость, столь почетная, отъ послѣдняго; а для Москвы это имѣло громадное значеніе, такъ какъ онъ первый (а за нимъ, гораздо позже, прямой ученикъ Венеціанова Зарянко) посѣялъ сѣмена того реализма, на которомъ выросъ и окрѣпъ впослѣдствіи чисто московскій протестъ противъ чужого и холоднаго, академическаго, петербургскаго искусства. Но только всѣ эти „дѣвушки садовницы", „кружевницы", „швеи", „молочницы", „гитаристы" и проч. скорѣе предвѣщали своими „жанровыми" ужимками, почти анекдотическимъ заигрываніемъ, послѣдующее блужданіе москвичей (съ Перовымъ и Вл. Маковскимъ во главѣ) въ „типахъ" и „разсказикахъ", нежели являлись прямой параллелью той непосредственности взгляда на природу, которая была драгоцѣннѣйшей чертой въ Венеціановскомъ творчествѣ.

Какъ портретистъ, въ тѣсномъ смыслѣ, Тропининъ стоялъ неизмѣримо ниже не только Кипренскаго, обоихъ Брюлловыхъ и П. Ѳ. Соколова, но и болѣе второстепенныхъ живописцевъ, вродѣ Варнека и Яковлева. Очень непріятна круглота его оваловъ, какая-то *шаблонная жизненность* во взглядѣ, мятость въ рисункѣ, унаслѣдованная отъ Щукина. Знаменитый же его портретъ Брюллова, писанный уже въ старости, но почему-то безъ мѣры прославленный,—ординарная, слащавая вещь, безъ всякаго тона, робко и лизано писанная, съ болѣе чѣмъ



Тропининъ. Портретъ графини Зубовой.

проблематическимъ сходствомъ этого юношескаго, добродушнаго личика съ пожившимъ, старающимся казаться геніальнымъ, лицомъ выспренняго творца „Помпеи".

Рядомъ съ Кипренскимъ можно, съ грѣхомъ пополамъ, назвать представителемъ въ русской живописи начала романтизма поляка Александра Орловскаго, а жизнь его уже навѣрное не менѣе богата романтическими похожденіями, нежели жизнь Кипренскаго.

Сынъ бѣднаго содержателя корчмы, онъ попалъ стараніями княгини Чарторижской, проѣздомъ замѣтившей въ немъ задатки къ живописи, въ ученики къ славному французскому мастеру, жившему въ концѣ XVIII вѣка въ Варшавѣ,— Норблену де-ла-Гурдень. Будучи еще юношей, онъ впутался въ какую-то скандальную исторію, бѣжалъ въ солдаты, участвовалъ въ битвахъ, раненый попалъ въ таборъ странствующихъ фокусниковъ, таскался нѣкоторое время съ ними, принимая участіе въ ихъ представленіяхъ. Въ такомъ видѣ его узналъ его учитель, который вразумилъ его, спасъ, взялъ къ себѣ, и у котораго онъ и окончилъ свое художественное образованіе. Онъ вошелъ затѣмъ въ моду среди варшавской аристократіи, но почему-то бросилъ Польшу и переселился (въ 1802 г.) въ Петербургъ. Здѣсь онъ нѣкоторое время боролся съ нуждой, пока его не замѣтилъ великій князь Константинъ Павловичъ, большой охотникъ до всякихъ чудаковъ, и не взялъ его къ себѣ во дворецъ, послѣ чего онъ, разумѣется, сталъ пользоваться такимъ успѣхомъ, что не поспѣвалъ справляться съ заказами. Особенно способствовали этому его карикатуры. Было принято возить его на балы, на ужины, на обѣды, въ интимные кружки и на парадные фестивалы, и всюду онъ долженъ былъ показывать свои штуки, до безконечности разнообразныя. Въ часъ времени создавалъ онъ громадныя композиціи, разливалъ по столамъ чернильныя кляксы въ видѣ всякихъ кикиморъ и животныхъ, съ престидижитаторской ловкостью рисовалъ карандашомъ, мазалъ пальцами, спичками, носомъ, всякую всячину; то принимался дѣлать шаржи на присутствующихъ, аллегоріи на злобы дня, то рисовалъ костюмы для маскарадовъ или народныя сценки въ юмористическомъ духѣ. Тутъ-же принималъ онъ участіе въ крупной карточной игрѣ, какъ ни въ чемъ не бывало проигрывалъ полъ своего состоянія, или вдругъ выигрывалъ невѣроятныя суммы, которыя на слѣдующій же день растрачивались до послѣдней копейки на покупку всякаго историче-



А. Орловскій. Бивуакъ казаковъ.

скаго старья (какъ характерно для времени!) на толкучкѣ: латъ, пикъ, шлемовъ, панцырей, старинныхъ костюмовъ. Домъ его мало-по-малу отъ всего этого принялъ видъ какого-то средневѣкового, мрачнаго арсенала, куда, впрочемъ, съ охотой приходили похохотать и поспорить русскіе бары и польскіе паны.

Въ результатѣ отъ такой дѣятельности получилось несмѣтное количество рисунковъ, набросковъ пастелью, кистью, перомъ, углемъ, карандашомъ, спичками, часто до чрезвычайности живыхъ, типичныхъ, чаще же нелѣпыхъ, грубыхъ и даже пошлыхъ.

Впрочемъ, Орловскій успѣлъ написать и нѣсколько десятковъ картинъ масляной краской, но онѣ наименѣе отрадны во всемъ его обширномъ твореніи, видно, сдѣланы съ натугой, нехотя, вѣроятно въ минуты угрызеній совѣсти, при воспоминаніяхъ о наставленіяхъ учителя или подъ вліяніемъ увѣщеваній всяческихъ доброжелателей. На этихъ вымученныхъ и холодныхъ вещахъ, пейзажахъ и баталіяхъ, не стоитъ останавливаться, такъ какъ онѣ гораздо ближе стоятъ къ методическому Жозефу Верне или мелковатому Демарну, нежели къ произведеніямъ Калло, Роза, на жизнь и характеръ которыхъ такъ походили жизнь и характеръ Орловскаго, гораздо ярче отразившагося во всѣхъ тѣхъ, быстрыхъ и непритязательныхъ, импровизаціяхъ, которыми онъ щеголялъ въ гостинныхъ.

Если разобраться въ невѣроятной массѣ сохранившихся послѣ него карикатуръ, портретовъ, рисунковъ, литографій, то можно выискать въ ней нѣсколько—не много, сравнительно съ общимъ количествомъ—перловъ, которые рисуютъ и самого Орловскаго, во всемъ бріо его пламенной, открытой къ пониманію жизни, истинно-художнической натуры, и его тревожное, полное героизма, увлеченій и страстей время.



А. Орловскій. Щеголь на дрожкахъ.

Сюда попадутъ нѣсколько его народныхъ и уличныхъ сценъ, типовъ мужиковъ и продавцовъ *), всякихъ азіатовъ, татаръ, жидовъ, калмыковъ, казаковъ; сюда попадутъ очень живыя сцены со страстно любимыми имъ лошадьми: то породистыми, запряженными въ четверку и везущими въ каретѣ богатаго сановника, то деревенскими сивками, жалостно плетущимися обозомъ по безконечнымъ дорогамъ; сюда попадутъ также быстро набросанные, но очень типичные, пылкіе генералы, славные поручики, юнкера и маіоры, иногда изображенные въ карикатурахъ, незлобныхъ, но чрезвычайно мѣткихъ, вродѣ того инженернаго генерала, который пугаетъ куръ, или Багратіона съ предлиннымъ носомъ, или Брызгалова въ невѣроятныхъ ботфортищахъ (въ Музеѣ Александра III). Далѣе, можно набрать нѣсколько баталій, на которыхъ рѣжутся и колются, стрѣляются и рубятся съ чисто-звѣриной яростью всевозможные, старинные и современные воины, и даже, наконецъ, десятокъ иллюстрацій къ наиболѣе романтическимъ сценамъ Шекспира (!) или къ современнымъ рыцарскимъ романамъ, а также, въ духѣ времени, не мало всякихъ страшилищъ, схваченныхъ и перенесенныхъ изъ дѣйствительности или созданныхъ цѣликомъ пылкой фантазіей художника.

Въ сторонѣ будутъ лежать скромные этюды русскаго пейзажа, очень близкіе къ правдѣ и взятые съ той широтой взгляда, которою въ старину отличались голландцы, и, наконецъ, его этюды домашняго скота,—прекрасные мате-

*) Быть можетъ, не оставшихся безъ вліянія на Венеціанова.

ріалы къ тѣмъ скучнымъ маслянымъ картинамъ, опять-таки исполненные съ громаднымъ пониманіемъ дѣла, съ любовью и даже странной въ Орловскомъ выдержкой.

Нельзя сказать, чтобъ Орловскій оставилъ послѣ себя школу. Развѣ только глухонѣмого Гампельна можно считать работавшимъ подъ вліяніемъ его, когда онъ создалъ свою много-аршинную гравюру-ленту, изображающую всѣ сложныя перипетіи Екатерингофскаго гулянья, изображающую это съ удивительнымъ искусствомъ и даже нѣкоторой поэзіей (таковы сцена подъ деревьями или полныя вечерняго майскаго свѣта сцены на мосту и у заставы). Но если непосредственныхъ послѣдователей у него и не было, то, несомнѣнно, его вліяніе выразилось впослѣдствіи въ работахъ П. П. Соколова, Сверчкова и другихъ и такимъ образомъ можно прослѣдить его вплоть до нашего времени.

Не было же у него школы потому, что на него глядѣли какъ на чудака, фокусника, налѣпили ему неособенно важную въ то время кличку русскаго Вувермана, и сейчасъ-же послѣ смерти забыли, даже тѣ, у кого были богатѣйшія собранія его рисунковъ и набросковъ, сваленныхъ въ одну кучу, въ одни альбомы со всякими силуэтами, любительскими карикатурами и помарками заѣзжихъ шарлатановъ.

V.

Орловскій считался русскимъ Вуверманомъ,—прозвищемъ Теніера современники удостоили одного изъ удивительнѣйшихъ людей въ исторіи нашей живописи.

Въ своемъ мѣстѣ Мутеръ восклицаетъ: „откуда появился Милле?"—мы съ такимъ-же недоумѣніемъ можемъ искать, откуда появился нашъ Милле—Венеціановъ, жившій на 50 лѣтъ раньше великаго французскаго художника: ничто въ русской живописи, какъ будто, не предвѣщало его появленія.

И до него были въ Россіи художники, которые писали картины съ народнымъ содержаніемъ. Таковъ Танковъ, отъ котораго мы имѣемъ маленькія жанровыя сцены въ духѣ Лепрэнса и три большія сложныя композиціи, на одной изъ которыхъ изображенъ русскій народный праздникъ, вѣрнѣе — фламандскій кермессъ въ русскихъ костюмахъ, а на прочихъ двухъ деревенскіе пожары: театральныя декораціи, съ условнымъ пейзажемъ, долженствующимъ изображать русскія деревья, русскія избы, и освѣщенныя бенгальскимъ заревомъ. *) Таковы жанры и жанровыя сценки въ пейзажахъ М. Иванова,—робкія подражанія французскимъ и староголландскимъ образцамъ. Таковы картины, самаго начала XIX вѣка, скучныхъ академическихъ живописцевъ: Тупылева, случайно взявшагося за бытовыя сцены и изобразившаго очень бездарно и вовсе не типично крестины и игру въ карты, Сазонова и Акимова. Таковы казенныя батальныя картины Серебрякова и этюды нищихъ Ерменьева, сдѣланные акварелью очень искусно, но совершенно условно, точно иностранцемъ, никогда не видавшимъ Россіи. Таковы — и это еще, пожалуй,

---

*) Единственный моментъ, обнаруживающій знаніе русской жизни, это—на большомъ пожарѣ попъ, неподвижно ставшій на паперти церкви съ образомъ въ рукахъ, пожалуй—равно какъ и пьяные въ кермессѣ— не лишенный обличительнаго характера, въ духѣ Екатерининскихъ сатиръ.



Лосенко. Живописецъ.

важнѣе всего—этнографическія и топографическія, съ многочисленными фигурами, съемки разныхъ иностранцевъ: Лепрэнса, Аткинсона, Демартрэ, Патерсона, Гейслера и другихъ. Наконецъ, таковы всѣ работы, производившіяся въ Академіи Художествъ въ основанномъ (въ концѣ XVIII вѣка, но не надолго), для образованія русскихъ Теніеровъ и Схалкеновъ, классѣ живописи „домашнихъ упражненій“ (былъ и такой), на темы вродѣ слѣдующей: „представить мѣщанина, который, чувствуя небольшой припадокъ, готовится принять лѣкарство“.

Однако, всѣ эти подражательныя и ремесленныя работы не имѣютъ ничего общаго съ творчествомъ Венеціанова и, пожалуй, могли лишь въ самомъ началѣ его дѣятельности, въ общихъ чертахъ, обратить вниманіе на народную жизнь; говорить же о зависимости его отъ нихъ невозможно.

Какъ на вполнѣ достойнаго предшественника Венеціанова можно было-бы указать лишь на перваго директора Академіи—Лосенко, если-бы только

оказалось, что та необычайная картина въ Третьяковской галлереѣ, подъ которой значится его подпись съ годомъ 1757, дѣйствительно его работы; но можно сильно въ томъ сомнѣваться, такъ какъ ничто ровно—ни колоритъ, ни письмо, ни отношеніе къ жизни—не указываетъ на то, что она писана тѣмъ-же гладкимъ и холоднымъ художникомъ, который написалъ портреты Волкова и Сумарокова, который, въ назиданіе своимъ ученикамъ, издалъ атласъ академической анатоміи и, къ великому удовлетворенію господъ любителей, создалъ такія вполнѣ условныя и скучныя вещи, какъ „Уловъ рыбы", „Авраама", „Товія", „Рогнѣду" и др. *).

Возможно, что картина эта писана Дрожжинымъ: она сильно напоминаетъ, и даже типами, костюмами, его портретъ Антропова съ семьей, какъ черновато-зеленымъ тономъ, такъ и нѣсколько жесткой, но сильной и вовсе не лизаной, серьезной, простой живописью. Кѣмъ бы эта картина ни была написана, она остается одной изъ самыхъ замѣчательныхъ и прекрасныхъ картинъ всей русской школы и даже—странно сказать—всѣхъ картинъ подобнаго-же характера того времени и въ Европѣ, разумѣется, оставляя въ сторонѣ совершенно безподобнаго Шардэна *).

Какая умная, тонкая, поэтичная это вещь, полная живописной прелести, какъ удивительно смѣла по рисунку (по совершенно „Вермееровской" перспективѣ) и какъ характерна! Мальчишка-живописецъ, неуклюже усѣвшійся на табуретъ, въ узкой курточкѣ, и съ смѣшной дьячковской косичкой, со вниманіемъ всматривается въ свою модель—очень милую дѣвчонку въ курьезномъ длинномъ платьѣ, прислушивающуюся къ увѣщаніямъ доброй мамаши смирно сидѣть, —общій тонъ, нѣсколько темный (опять-таки не безъ иконописной черноты), и все настроеніе картины свидѣтельствуютъ о строгомъ, любовномъ и внимательномъ изученіи дѣйствительности.

Одиноко стоитъ загадкой эта скромная картинка, загадкой, такъ какъ неизвѣстно, ни кто написалъ ее, ни чѣмъ онъ былъ движимъ, ни какое вліяніе этотъ крупный мастеръ имѣлъ на послѣдующихъ художниковъ. Во всякомъ случаѣ, если она и писана въ 70-хъ годахъ, то на Венеціанова она или ея авторъ (Дрожжинъ? Антроповъ? Лосенко?) врядъ-ли могли имѣть вліяніе. Впрочемъ, все это покрыто, какъ многое другое въ исторіи русской живописи, непроницаемымъ мракомъ неизвѣстности, и весьма можетъ быть еще, что забытый всѣми Антроповъ, ненавистникъ Академіи, и есть авторъ этой картины, что онъ, какъ учитель Левицкаго, и есть источникъ всей русской школы, а что Левицкій могъ передать кое-какіе подобные взгляды, въ свою очередь, Боровиковскому, Боровковскій-же опять-таки своему ученику Венеціанову; но эта догадка покамѣстъ остается однимъ фантазерствомъ.

Во всякомъ случаѣ, мы вправѣ съ тѣмъ-же недоумѣніемъ спросить: откуда явился Венеціановъ? и отвѣтить на этотъ вопросъ такъ: причины его появленія намъ кажутся настолько глубокими, что нельзя видѣть ихъ исключительно въ чисто-живописной преемственности,—онѣ лежатъ скорѣе въ томъ настроеніи *всего* общества, которое помогло развиться Крылову, а позже Грибоѣдову, которое уже промелькнуло въ Новиковѣ, Щербатовѣ, Шишковѣ и болѣе всего, но уже позже, въ Карамзинѣ, которое такъ чутко поняла и которымъ воспользовалась остроумная Екатерина, отлично знавшая, хотя бы глядя на Петра III и его судьбу, что лучше не противиться

*) Ближе всего она подходитъ къ очаровательнымъ сочиненіямъ Ходовецкаго и къ тѣмъ нѣсколькимъ картинамъ маркиза Коста-де-Борегаръ, которыя такъ изумили Парижъ на „Выставкѣ любителей" въ 1899 г.



Венеціановъ. Собственный портретъ.

этому настроенію, проснувшемуся еще при Елисаветѣ, въ чемъ ее сильно поддерживали чисто-русскіе люди: Орловъ, Потемкинъ и Суворовъ. Екатерина, какъ извѣстно, даже изобрѣла способъ привлеченія къ себѣ всеобщей симпатіи очень тонкимъ поддѣлываніемъ подъ общій духъ и поощреніемъ русскаго, что, положимъ, сразу нѣсколько исказило все направленіе, такъ какъ вызвало первые признаки оффиціальнаго народничества, пейзаннаго жеманства, всякой наносной слащавости и нелѣпости, однако, въ то-же время не мѣшало идти внутреннему броженію въ выработкѣ народнаго самосознанія впередъ и дойти, къ концу XVIII и началу XIX вѣка, до полной теоризаціи и до объявленія задолго до славянофильства, что нѣтъ спасенія внѣ русскаго.

Это настроеніе достигло высшей точки своего паѳоса, когда началось торжественное шествіе Наполеона къ святынѣ русской, къ Москвѣ. Пожаръ Москвы огорчилъ, но и согрѣлъ и освѣтилъ русское общество, и здѣсь во время всеобщаго умиленія, въ веселомъ ликованіи по случаю освобожденія всей Россіи и побѣдъ, всей Россіей одержанныхъ, произошло первое примиреніе высшихъ круговъ съ народомъ; вмѣсто скота они увидали людей, у которыхъ во многомъ имъ слѣдуетъ поучиться. Не сразу въ этомъ тогда убѣдились, но какое-то предчувствіе того, что придется убѣдиться, заговорило ужъ тогда, особенно въ 20-хъ годахъ, въ созданіяхъ молодежи, выросшей среди этого предчувствія *).

Благодаря зависимости отъ такого глубокаго, проникавшаго всю народную и его личную душу настроенія, Венеціановъ могъ одинъ, безъ всякой видимой помощи, создать цѣлую теорію, воспитать цѣлую школу, посѣять первыя сѣмена русской народной живописи.

Алексѣй Венеціановъ родился въ Москвѣ, въ 1780 г., отъ небогатыхъ родителей, переселившихся туда въ серединѣ вѣка изъ Нѣжина. Его отецъ, занимавшійся на довольно широкую ногу огородничествомъ, въ то-же время торговалъ картинами, и, вѣроятно, это обстоятельство направило молодого человѣка на художественный путь, на который онъ, однако, не сразу попалъ, сначала поступивъ на службу землемѣромъ. Лишь въ 1807 г., будучи переведенъ

*) Кстати сказать, одновременно со всѣмъ этимъ, въ первый разъ въ русскомъ искусствѣ появился самостоятельный и своеобразный взглядъ на политическія событія,—не въ помпезномъ и глубоко-фальшивомъ стилѣ, которымъ отличались всякіе живописные и скульптурные Херасковы (тотъ-же Шебуевъ, иллюстрировавшій дѣянія Задунайскаго и изобразившій въ ложно-классическомъ вкусѣ „Разстрѣляніе офицеровъ", а также Акимовъ, написавшій нѣсколько сентиментально-слащавыхъ сценъ народнаго ополченія), но взглядъ полный искренности и живого сочувствія,—въ карикатурахъ на 1812 годъ, И. Теребенева и М. Иванова (по другимъ извѣстіямъ, крайне сомнительнымъ, и Венеціанова). Эти бойко набросанные шаржи, безъ какихъ-либо „личностей", выражающіе лишь народный взглядъ на разныя событія, отличались необычной въ тогдашнемъ русскомъ художествѣ откровенностью, убѣжденностью и даже нѣкоторой дерзостью, но не были грубыми и чванными „шапками закидаемъ!", такъ какъ въ нихъ проглядывало только удивительно-блестящее сознаніе собственной гигантской силы, которой [illegible], наконецъ, развернуться.



Венеціановъ. Гумно.

въ Петербургъ познакомившись съ Эрмитажемъ и съ петербургскими художниками, онъ рѣшился себя всецѣло посвятить живописи. Большой помощью при этомъ ему здѣсь оказался Боровиковскій, самъ художникъ свѣжій, страстный, близко стоявшій къ жизни, который могъ имъ руководить въ пріобрѣтеніи техническихъ познаній, не затушевывая и не сбивая юный талантъ съ толку.

И сразу Венеціановъ попалъ на вѣрную дорогу. Въ Эрмитажѣ его не прельщали величественные болонцы, премудрые французы, но онъ увлекся маленькими, скромными, полупрезираемыми тогда голландцами. Научившись отъ нихъ мастерству, онъ, однако, не пытался вродѣ какого-нибудь Дитрикса дѣлать то-же, что они, онъ не принялся, никогда не видавши, писать старинныя голландскія сцены, но внимая совѣтамъ, какъ-бы доносящимся изъ ихъ картинъ, обратился къ окружающему міру, сталъ пробовать передать его на полотно.

Нужно думать, что сначала ему это удавалось на-половину, что его русскія бабы скорѣе были похожи на переодѣтыхъ антиковъ, а русскіе пейзажи выходили совсѣмъ такъ-же красиво закопченными, такъ-же ни на что живое не похожими, какъ фоны на фламандскихъ портретахъ, — горѣвшій въ немъ огонь, предоставленный самому себѣ, разгорался и помогъ ему выбраться на новый и вольный путь. Мало-по-малу все громче и громче въ его честной душѣ раздавался голосъ, что такъ продолжать нельзя, что даже эти техническія заимствованія — ложь, художественный развратъ, и явилось убѣжденіе, что и самые пріемы живописи нужно черпать не изъ собраннаго другими богатства, но изъ того источника, изъ котораго они сами почерпали, — изъ изученія жизни.

Окончательно помогла ему выпутаться картина иностраннаго художника, значеніе котораго теперь для насъ непонятно, но который въ свое время не только у насъ, но и повсюду производилъ большое впечатлѣніе. Въ 1820 г. выставлена была въ Императорскомъ Эрмитажѣ „Внутренность костела“, писанная Гране, и вотъ что писалъ самъ Венеціановъ объ этомъ своимъ курьёзнымъ старинным слогомъ: „Сія картина произвела сильное движеніе въ понятіи нашемъ о живописи. Мы въ ней увидѣли совершенно новую часть ея, до того времени не являвшуюся. Увидѣли изображеніе предметовъ не подобное или точное только, а живое, не писанье съ натуры, а изображающую самую натуру. Увидѣли то, чѣмъ насъ очаровывалъ въ декораціяхъ великій художникъ Гонзаго“... „Говорили, что фокусъ освѣщенія причина сего очарованія... что *полнымъ свѣтомъ* *) никакъ невозможно произвести сего разительнаго оживотворенія предметовъ. *Я рѣшился побѣдить невозможность:* уѣхалъ въ деревню и принялся работать. *Для успѣха въ этомъ мнѣ надобно было оставить всѣ правила и манеры*, двѣнадцатилѣтнимъ копированіемъ въ Эрмитажѣ пріобрѣтенныя. И средства Гранета открылись *въ самомъ простомъ видѣ*. Дѣло состояло въ томъ, чтобъ ничего не изображать иначе, какъ только въ натурѣ что является, *и повиноваться ей одной, безъ примѣси манеры какого бы то ни было художника, то есть, не писать картинъ à la Rembrandt, à la Rubens*, но просто, какъ бы сказать à la натура!“ Это было неслыханнымъ по дерзости дѣломъ: отказаться отъ „манеры“ и искать точно 50 лѣтъ спустя, т. е. почти въ наше время, разрѣшенія мучительныхъ задачъ прямо, просто въ природѣ!

Избравъ такую дорогу, онъ вышелъ въ отставку, купилъ имѣньице „Сафонково“ въ Тверской губерніи, удалился туда съ семьей и въ теченіе 3 лѣтъ прожилъ почти отшельникомъ, добиваясь разрѣшенія намѣченной задачи, не останавливаясь ни передъ какими жертвами. Онъ рѣшился даже выпо-

---

* Это звучитъ такъ, какъ будто онъ зналъ уже формулу Манэ и Зола о plein air'ѣ.



Венеціановъ. Группа крестьянъ.

мить цѣлую стѣну въ гумнѣ, для того только, чтобъ имѣть возможность лучше написать его внутренность и освѣтить (это-то больше всего его и интересовало—перещеголять Гранета) первый планъ, и, наконецъ, въ 1824 г. дѣйствительно свѣтлая и правдивая картина „Гумно“ была готова и поднесена Государю.

Разумѣется, во всемъ этомъ стараніи не мало было наивности, и даже въ чисто художественномъ отношеніи много никуда негоднаго: добиваться какого-то trompe l'oeil—мы теперь сказали бы: фотографичности—и мелко, и не нужно. Но, къ счастію, Венеціановъ былъ въ самомъ дѣлѣ слишкомъ настоящимъ художникомъ, чтобъ въ себѣ-же самомъ, быть можетъ инстинктивно, не найти противовѣса нехудожественному стремленію и впасть въ скуку и мертвечину, въ которую вдались Делабержъ и позднѣе ученикъ Венеціанова Зарянко.

Кое-что дурное отъ этого преслѣдованія иллюзіи, однако, пробралось въ его картины; такъ,—вѣроятно изъ-за того, что онъ боялся на шагъ отступать отъ природы,—онъ не обращался, хотя и могъ *), свободно и просто съ рисункомъ, особенно человѣческихъ фигуръ, но какъ-то пригвождалъ свои модели, превращалъ ихъ въ безжизненные манекены, съ которыхъ затѣмъ списывалъ съ раболѣпнымъ вниманіемъ все нужное и ненужное до мельчайшихъ деталей.

Но, какъ ни странно сказать, несмотря на то, что фигуры занимаютъ зна-

---

*) Лучшее доказательство тому, что онъ *могъ*, доказываетъ его совершенно изумительная пастель „Группа крестьянъ“ 1823 г. (въ Музеѣ Александра III), которая могла бы сдѣлать честь *лучшимъ* художникамъ прошлаго и начала нынѣшняго вѣка на Западѣ и даже въ Англіи.



Венеціановъ. Помѣщица, занятая хозяйствомъ.

чительную часть во всѣхъ его картинахъ, несмотря на то, что часто онѣ — или кукольны, или слащаво условны (это уже въ угоду времени), общее впечатлѣніе отъ его произведеній остается вполнѣ жизненнымъ, отъ нихъ необычайно вѣетъ теплотой и настроеніемъ. Въ этомъ секретъ его таланта, тутъ пробилась черезъ послѣднюю кору робости (если и не передъ гипсомъ, то передъ такимъ-же мертвецомъ-натурщикомъ) его простая и задушевная природа, умиленная при лицезрѣніи родныхъ мѣстъ, родной обстановки, родныхъ типовъ.

Кому въ цѣлой русской живописи удалось передать такое истинно - лѣтнее настроеніе, какъ то, которое вложено въ его картину „Лѣто“ (галлерея Третьякова), гдѣ за нѣсколько угловато посаженной бабой, съ чуть выправленнымъ профилемъ, разстилается чисто-русская, уже вовсе не выправленная природа: далекая, желтая нива, зрѣющая въ раскаленномъ, насыщенномъ солнцемъ воздухѣ! Также удивительная вещь—парная ей „Весна“, гдѣ опять-таки слегка академизмомъ отдаетъ только главная фигура женщины, но гдѣ въ пейзажѣ—задолго до Саврасова, а въ сивкѣ — задолго до П. Соколова, выражена вся скромная, тихая прелесть русской весны, милой русской лошаденки. Задолго до Нестерова—Венеціановъ понялъ и передалъ въ своемъ пейзажѣ позади „Спящаго мальчика“ (Имп. Академія Художествъ) тотъ полный тончайшей поэзіи и какой-то приниженной прелести, худосочный сѣверный пейзажикъ, который такъ прекрасно дополняетъ и объясняетъ настроеніе св. Сергія Радонежскаго въ циклѣ посвященныхъ ему картинъ Нестерова. Его „Хозяйка сводитъ счеты“—не только по сюжету и по общему расположенію (по сюжету и расположенію она недалека и отъ симпатичнаго, но уже больно сухаго Дроллинга), но и по своей дивной живописи, по прелести отношеній, по одному уже безподобному клочку сѣренькаго, лѣтняго дня, тускло сквозящаго въ окошко,—подходитъ, и весьма близко, къ чудеснѣйшему изъ голландцевъ, къ Питеръ-де-Хоогу.

Какъ-то разъ Венеціанову пришла въ голову дикая мысль тягаться съ академическими профессорами въ изображеніи голаго тѣла—и тогда, вѣроятно къ ихъ великому негодованію, онъ создалъ, опережая на сей разъ Курбэ, своихъ купальщицъ, двухъ жирныхъ бабъ, раздѣвшихся подъ деревьями. Вещь эта безспорно непріятная, уже потому, что не видишь истинной, художественной причины ея созданія, не видишь, чѣмъ могъ Венеціановъ прельститься, такъ какъ

единственную прелесть, которую могла представить такая сцена,—красочныя отношенія тѣлесъ къ зелени,—онъ какъ-то обошелъ даже, заставивъ, повидимому, позировать этихъ .женщинъ не на открытомъ воздухѣ, а въ темной комнатѣ, и затѣмъ уже приписавъ къ нимъ пейзажъ. Но по новизнѣ и дерзости для того времени замысла эта картинка всегда останется единственной и весьма замѣчательной.

Естественно, что Венеціанову должны были удаваться портреты, но онъ ихъ написалъ немного, если не считать большое количество очень внимательныхъ его этюдовъ съ бабъ и мужиковъ. Къ числу прекраснѣйшихъ его произведеній этого рода принадлежитъ его собственный портретъ (Музей Александра III), написанный сочно и жирно, въ пріятныхъ, густыхъ сѣро-желтыхъ и желто-черныхъ тонахъ, никого изъ современниковъ его не напоминающихъ, но имѣющихъ что-то общее, общую даже прелесть, съ вещами Вистлера первой эпохи, а также портретъ, писанный имъ со старичка-живописца Головачевскаго (Имп. Академія Художествъ), окруженнаго нѣсколько по-„Грёзовски“ слащавыми воспитанниками. Прекрасна въ краскахъ картина „Проводы рекрута“ (у г. Бобылева, въ Москвѣ), вѣрнѣе—тоже портреты молодой бабенки и солдата.

Часто произносились упреки Венеціанову въ приторности—и, дѣйствительно, нѣкоторыя картины его отличаются этимъ недостаткомъ: онъ въ нихъ отдалъ дань своему времени, въ угоду доброжелателямъ, указывавшимъ на примѣръ англійскихъ картинокъ Морланда и уже славившагося тогда Вильке, но непонятно, что та именно вещь, въ которой всего больше имъ сдѣлано такихъ уступокъ, „Причащеніе умирающей“, пользовалась во всѣ времена наибольшей симпатіей, даже у тѣхъ, которые съ презрѣніемъ, но, вѣроятно, не вполнѣ разобравшись въ вопросѣ, толковали объ этой его приторности. Вещь эта фальшива не только по фигуркѣ вполнѣ здоровой „умирающей“ и по нѣкоторымъ довольно-таки „пейзанистымъ“ типамъ мужиковъ, но болѣе всего по слишкомъ пріятному общему тону, по какой-то вкусненькой, совершенно неподходящей пестротѣ и больно тщательному письму.

Впрочемъ, эти рѣдкія уступки времени отнюдь не должны извинять общепринятаго, полуснисходительнаго отношенія къ Венеціанову, какъ-будто изъ милости прозваннаго „отцомъ русскаго жанра“. Венеціановъ не былъ только скромнымъ начинателемъ,—вещи, въ которыхъ онъ просто и цѣльно выразился, рисуютъ его намъ какъ первокласснаго мастера и необычайнаго человѣка, которымъ вполнѣ должна гордиться Россія, ничуть не меньше, чѣмъ Германія—Рунге.

Самъ Венеціановъ сознавалъ свое значеніе, да иначе оно и не могло быть, такъ какъ безъ внутренняго самосознанія онъ не рѣшился бы „побѣдить невозможность“, тѣмъ менѣе принять на себя такой крестъ: удовлетворяться скромнымъ положеніемъ русскаго Теньера или Доу, когда таланта и силъ въ немъ было больше, чѣмъ во всѣхъ россійскихъ Пуссэнахъ и Рафаэляхъ вмѣстѣ взятыхъ. Это лучше всего видно изъ того, съ какимъ фанатизмомъ, съ какимъ апостольскимъ рвеніемъ онъ поддерживалъ свою идею, какъ выбивался изъ силъ, чтобъ измѣнить царившее тогда академическое теченіе, измѣнить самое русло его, противопоставляя казенной школѣ, пользовавшейся грандіозными средствами и драгоцѣнными правами, свою собственную, частную, учрежденную на жалкія свои средства, лишь со слабой, далеко не убѣжденной поддержкой со стороны членовъ-патріотовъ Общества Поощренія Художниковъ. Съ неусыпнымъ рвеніемъ отыскивалъ онъ молодые таланты прямо изъ народа, преимущественно среди маляровъ, привлекалъ ихъ къ себѣ, любовно слѣдилъ за каждымъ ихъ шагомъ, даже давалъ тѣмъ, кто побѣднѣе, кровъ и одежду, только бы они не уходили отъ него.



Тырановъ. Пріятели.

Количество его учениковъ для того времени, когда художественныя школы еще не загромождались барышнями-любительницами и всякимъ вздорнымъ элементомъ, было громадно — свыше 60 человѣкъ, и большую часть изъ нихъ Венеціановъ содержалъ на свои средства, а для другихъ изъ кожи выбивался въ хлопотахъ о поощреніи и вспомоществованіи, самъ же кое-какъ приэтомъ существовалъ частными уроками и доходомъ отъ своей деревушки. Послѣ его смерти никакого состоянія не осталось, и, къ стыду русскаго художества, дочь его умерла нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ крайней бѣдности, почти нищей.

Отъ работъ этихъ учениковъ не много сохранилось, но что сохранилось, то необычайно трогательно и пріятно.

Достаточно взглянуть на уютную, скромненькую комнатку Тыранова (въ Музеѣ Александра III), съ такимъ искусствомъ написанную, въ которой такъ мило, просто усѣлись пріятели: одинъ бряцаетъ на неразлучной гитарѣ, другой проникновенно слушаетъ, а въ открытое окно льется лѣтній петербургскій свѣтъ и воздухъ; достаточно взглянуть, въ томъ-же Музеѣ, на превосходный его собственный портретъ, и увидать рядомъ съ двумя этими перлами тѣ два невообразимые по своему уродству, совершенно въ Брюлловскомъ стилѣ, этюда, сдѣланные тѣмъ-же Тырановымъ, но уже внѣ вліянія Венеціанова, въ „благодатной странѣ художества", чтобъ сразу убѣдиться, какой это былъ пріятный и хорошій талантъ, какой славный русскій художникъ готовился изъ него выйти, и какимъ невозможнымъ мазуномъ, розовымъ и вылощеннымъ онъ сдѣлался, послѣ того какъ измѣнилъ своему учителю и поплелся за Брюлловымъ. Бѣдный Тырановъ умеръ сумасшедшимъ, помѣшавшись, говорятъ, отъ любви къ натурщицѣ; можно было-бы это понимать символически, подразумѣвая подъ натурщицей лживую, разодѣтую, нарумяненную красавицу — Академію...

Михайловъ, который извѣстенъ, какъ весьма плохой копіистъ старыхъ мастеровъ и авторъ дрянненькихъ, банальныхъ иконъ, былъ такъ любимъ Венеціановымъ, что послѣдній просилъ разрѣшенія прибавить къ фамиліи Михайлова свою собственную. Можно судить о томъ, какимъ дѣйствительно хорошимъ ученикомъ его онъ былъ и какимъ дѣльнымъ художникомъ могъ бы стать, если-бы не измѣнилъ ему, по одной картинѣ (въ Академіи Художествъ) „Перспектива античной галлереи", вещи сухой, на первый взглядъ, скучной, какъ казен-

ная съемка, но сдѣланной съ трогательнымъ усердіемъ и съ отличнымъ умѣніемъ.

Портретъ Ступина и его учениковъ, работы Николая Алексѣева-Сыромянскаго, посторонняго послѣдователя Венеціанова, почему-то хранящійся въ кладовой Академіи Художествъ,—вещь прямо первоклассная, не уступающая лучшимъ портретамъ самого Венеціанова, и весьма вѣроятно, что сильны и хороши были всѣ тѣ бытовыя сценки, которыя были писаны этимъ-же Алексѣевымъ въ 20-хъ и 30-хъ годахъ. Но и его захватила волна Брюлловскаго академизма, и онъ поступилъ въ чиновники высокаго искусства, принявшись писать дюжинные образа и никому ненужныхъ „вакханокъ“, такъ что для насъ этотъ мастеръ теперь представляется скорѣе типомъ ужаснаго Брюлловца, нежели хорошимъ послѣдователемъ Венеціанова.



Зарянко. Портретъ г-жи Сокуровой.

Измѣнниками-же являются и оба брата Чернецовы, особенно Григорій, авторъ прекрасной по своей интимной прелести, извѣстной по литографіи, картинки „Утро“ (собраніе пріятелей въ небольшой комнаткѣ). Были-ли Чернецовы учениками Венеціанова, достовѣрно, кажется, неизвѣстно, но что они, въ молодыхъ годахъ, прямо по своему участію въ изданіяхъ Общества Поощренія Художниковъ, въ которыхъ сотрудничалъ такъ дѣятельно и Венеціановъ, могли быть съ нимъ въ общеніи и находиться подъ его вліяніемъ, лучше всего доказываютъ ихъ первыя перспективы всякихъ дворцовыхъ залъ и комнатъ, исполненныя *тихо* и добросовѣстно, съ любовію и большой тонкостью въ рисункѣ и „отношеніяхъ“ *). Впослѣдствіи Чернецовы попали въ кругъ вліянія Максима Воробьева и принялись блуждать по всему бѣлу свѣту, писать бездушныя ведуты всевозможныхъ, совсѣмъ не понятыхъ ими, Амальфи и Босфоровъ. Также измѣнникомъ былъ еще Плаховъ, начавшій съ милѣйшихъ народныхъ сценокъ и кончившій невозможной Дюссельдорфщиной.

Остались вѣрными Венеціановцами немногіе. Самый извѣстный среди нихъ —Зарянко, который хотя и перешелъ въ Академію, но не подпалъ подъ ея вліяніе. Однако лизанные его портреты послѣдняго періода, напоминающіе, до обмана, увеличенныя и раскрашенныя фотографіи, явно свидѣтельствуютъ (особенно при сопоставленіи ихъ рядомъ съ его-же великолѣпной, чисто-Венеціановской внутренностью Никольскаго собора и тѣми рѣдкими портретами перваго періода, которые еще писаны широкой и бодрой, въ родѣ Тыранова, кистью) о томъ, что и онъ не устоялъ, одинокій, всѣми оставленный, вдобавокъ сухой и ограниченный человѣкъ, отъ вліянія всеобщаго безвкусія. Все завѣщаніе Венеціанова у него свелось къ какому-то, дѣйствительно, „фотографированію“ безразлично

*) Вѣроятно, въ такомъ-же родѣ были ихъ виды Волги, исполненные, впрочемъ, гораздо позже,—безконечная, въ нѣсколько сажень панорама, которую они срисовывали, медленно переѣзжая съ мѣста на мѣсто, и живя въ импровизированномъ на баркѣ домикѣ. Къ сожалѣнію, этотъ драгоцѣнный топографическій документъ затерялся.



Зеленцовъ. Мастерская Басина.

чего, безъ внутренней теплоты, зря, съ совершенно излишними подробностями, съ грубымъ битьемъ на иллюзію, на „выпираніе“. Каждый волосокъ, каждую пòру, всякій оттѣнокъ въ брилліантахъ, какъ будто даже нити въ кружевахъ, онъ копировалъ съ неумолимой тщательностью, правда точно, но нелѣпо, тѣмъ болѣе, что фотографія принялась при немъ уже это дѣлать гораздо быстрѣе и съ большимъ совершенствомъ.

Зарянко представляется типомъ тѣхъ исказителей, которые встрѣчаются во всѣхъ вѣроученіяхъ. Благодаря своему тупоумію такіе люди удерживаютъ лишь самое слабое, простое и доступное въ словахъ своихъ наставниковъ, съ невозмутимой прямолинейностью прутъ по предначертанной дорогѣ, убѣжденные, что продолжаютъ живое дѣло своего учителя, но въ сущности только уродуя и вконецъ губя его. Пользуйся онъ до конца совѣтами Венеціанова, быть можетъ онъ и воздержàлся бы отъ этихъ излишествъ, а то имъ руководили лишь остатки воспоминаній объ учителѣ и тѣ варвары-закащики, преимущественно среди именитаго московскаго купечества, которые больше всего требовали, чтобъ можно было понять изъ картины, какъ дорого платье, на нихъ надѣтое, и чистой-ли воды перстень на пальцѣ.

Кромѣ Зарянки очень немногіе остались вполнѣ вѣрны своему учителю. Таковы Крендовскій, Крыловъ, Щедровскій, Зеленцовъ и Александръ Алексѣевъ, но объ ихъ дѣятельности мы имѣемъ самыя сбивчивыя свѣдѣнія. Картинъ Крылова не сохранилось, что очень странно, такъ какъ онѣ имѣли нѣкоторый успѣхъ въ 20-хъ годахъ, и на то, какъ интересны онѣ должны были быть, указываетъ уже одно дошедшее до насъ описаніе ихъ. Одна изображала нѣчто дотолѣ въ русской живописи небывалое—зимній пейзажъ въ деревнѣ, и была *цѣликомъ написана съ натуры*, изъ нарочно, среди поля, выстроеннаго какимъ-то мецена-



И. Щедровскій. Мастерская бондаря.

томъ-купцомъ балагана, другая — портретъ брата этого купца, въ охотничьемъ костюмѣ, съ собакой. Главная картина Александра Алексѣева, изображавшая съ интереснѣйшими подробностями, и, какъ кажется, очень трогательно, мастерскую Венеціанова, также пропала безслѣдно, но если она равнялась по достоинству премилой картинѣ другого (крайне неплодовитаго) Венеціановца, Зеленцова,— „Мастерской Басина", то объ этой потерѣ нельзя достаточно пожалѣть. Отъ Крендовскаго имѣется въ музеѣ Цвѣткова интересная вещь 1837 г.— „Сборы на охоту", гдѣ съ величайшимъ усердіемъ, нѣсколько сухо и уже больно безразлично, нарисованы и выписаны люди, собаки, комната, бездна оружія, всевозможныя другія детали *).

От Щедровскаго осталось еще больше, чѣмъ отъ другихъ (но зато вовсе нѣтъ свѣдѣній о немъ самомъ): 30 рисунковъ тушью, въ Музеѣ Александра III, и, затѣмъ, извѣстныя, почти вполнѣ съ ними схожія—фигуры только перетасованы— литографіи, изданныя съ текстомъ въ 40-хъ годахъ Обществомъ Поощренія Художниковъ, и въ обѣихъ этихъ серіяхъ Щедровскій съ чрезвычайнымъ вниманіемъ и точностью, прямо съ натуры, но безъ всякаго личнаго отношенія къ дѣлу, точно въ камеръ-обскуру, срисовалъ нравы и типы простыхъ классовъ Гого-

*) Говорятъ, онъ жилъ впослѣдствіи въ Кременчугѣ и писалъ хорошія миніатюры; его вещица въ Румянцевскомъ музеѣ „Малороссіянка" незначительна, но заставляетъ думать, что онъ лучше и серьезнѣе понималъ Малороссію, нежели розовые Штернберги, Трутовскіе и Ив. Соколовы.



Графъ Ѳ. Толстой. Душенька передъ Венерой.

левскаго времени *), что сообщаетъ этимъ рисункамъ, въ историческомъ, по крайней мѣрѣ, отношеніи, чрезвычайную драгоцѣнность.

Какъ то ни странно, но самаго классическаго изъ нашихъ живописцевъ, графа Ѳ. П. Толстого, можно также считать отчасти Венеціановцемъ; но оно и не такъ покажется страннымъ, если вспомнить, что графъ Толстой не былъ „крѣпостнымъ“ Академіи, а былъ живымъ и горячимъ человѣкомъ, жизнь котораго (его участіе въ франмасонствѣ и проч.) была полна самыхъ романтическихъ и пылкихъ увлеченій, который свободно и съ глубокимъ, истиннымъ пониманіемъ увлекался тѣмъ, чѣмъ заставляли увлекаться, въ закупоренной темницѣ, Егоровыхъ и Шебуевыхъ. Въ его медаляхъ, разумѣется, много скучнаго и ходульно-аллегорическаго, но нѣкоторые изъ его восковыхъ барельефовъ и вся его „Душенька“ полны такой граціи и ритма, такъ тонко задуманы, исполнены такой прекрасной античной страстности, съ изрѣдка встрѣчающимися мотивами Лафонтеновской шаловливости, что эти произведенія могутъ быть причислены къ истинно-эллинскимъ созданіямъ новаго времени, вродѣ работъ Прюдона и нѣкоторыхъ Флаксмана. Какъ Прюдонъ не сторонился жизни—и живой, сердечный Прюдонъ не могъ ея сторониться,—такъ точно живой и сердечный Толстой вполнѣ понималъ ея прелесть и любилъ передавать ее. Впослѣдствіи, уже старикомъ, онъ много сдѣлалъ смѣшного, нехорошо вникнувъ въ чуждый ему романтизмъ, и все-же безъ мѣры увлекаясь имъ, но въ тѣ самые годы, когда создавалась „Душенька“, исполнены имъ и тѣ совсѣмъ Венеціановскіе, по своей

*) Я дольше остановился на всѣхъ Венеціановцахъ—несмотря на то, что и свѣдѣній о нихъ мало, да и произведенія ихъ всѣ на-перечетъ, — потому, что, во-первыхъ, считаю эту школу однимъ изъ важнѣйшихъ явленій въ исторіи русскаго искусства, а затѣмъ, также, питая надежду, что эти строки заставятъ, кого слѣдуетъ, поискать и навести справки: авось не все еще погибло и есть возможность собрать всѣхъ этихъ милыхъ художниковъ и представить ихъ въ полномъ объемѣ...



Графъ Ѳ. Толстой. Семейство художника.

интимной прелести, виды комнатъ его квартиры, гдѣ за столомъ сидятъ онъ и его домашніе, гдѣ въ безконечной залѣ отдыхаетъ на диванѣ другъ дома, или гдѣ у скромнаго окошечка, вѣроятно подъ чердакомъ, занимается шитьемъ дѣвица *).

Нельзя Венеціанову ставить въ упрекъ слабое распространеніе и недолговѣчное существованіе его школы, и видѣть причину тому *въ бѣдности содержанія* картинъ всѣхъ этихъ художниковъ. Начать съ того, что о бѣдности живописнаго содержанія въ такомъ прекрасномъ художникѣ, какъ Венеціановъ, не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ лучшія его картины способны доставить безконечное удовольствіе для глаза; не можетъ быть рѣчи и о бѣдности содержанія въ такихъ перлахъ, какъ комната Тыранова или Алексѣевскій портретъ Ступина; но, дѣйствительно, другіе въ этой школѣ не отличались ни поэзіей живописнаго замысла, ни особенной тонкостью, поэзіей исполненія. Однако въ томъ вина не Венеціанова и не учениковъ его, а всего современнаго имъ общества. Лучшія силы и не шли къ нему, ихъ тянуло къ успѣху, ихъ притягивали лавры, расточаемые „высокимъ искусствомъ", говорить же о томъ, что нѣтъ никакого высокаго и низкаго искусства, а есть одно единое искусство, и что во всякомъ случаѣ не академическое и не Брюлловское искусство должно

*) Въ томъ-же родѣ были нѣкоторые очень милые и чрезвычайно усердно исполненные портреты среди домашней обстановки или цѣлыя сценки—другого *барина*, также занявшагося художествомъ,—Рейтерна. Эти два примѣра и то обстоятельство, что сохранилось довольно много такихъ-же картинокъ, исполненныхъ по заказу *господъ* крѣпостными художниками, доказываютъ, что у людей именно хорошаго общества, получившихъ серьезное и разностороннее воспитаніе, могъ быть въ то время болѣе живой и привольный взглядъ на задачи искусства, нежели у всѣхъ тѣхъ несчастныхъ, которыхъ закабаляли въ Академію и пичкали Винкельмановской ересью.

считаться высокимъ,—никому въ то время въ голову не приходило и не могло, при общемъ равнодушіи, *) прійти. Наиболѣе чуткія, жаждущія свѣта души фатально уходили туда, куда ихъ толкали рѣшительно всѣ и гдѣ имъ обѣщали преподать сколько ихъ пламеннымъ сердцамъ было-бы угодно самаго „высокаго“ искусства. У Венеціанова же оставались лишь скромныя, забитыя, вѣроятно грубыя существа, безобидныя при ограниченности ихъ таланта, а слѣдовательно никого не интересовавшія. Напрасно Венеціановъ возлагалъ надежды на талантливѣйшихъ, приручалъ ихъ къ себѣ, кормилъ ихъ на свои скромныя средства, причислялъ къ своему семейству. Весь послѣдній періодъ его жизни прошелъ одной сплошной драмой: любимое его дѣло разваливалось, уничтожалось, ненавистный врагъ крѣпъ, и взлелѣянные имъ птенцы, самые лучшіе, самые надежные, одинъ за другимъ перелетали во вражескій станъ, попадали въ общую темницу, гдѣ, пребывая въ постоянной галлюцинаціи передъ ложнымъ блескомъ (тамъ выставляемымъ какъ само солнце), гибли отъ леденящаго воздуха Брюлловскаго чванливаго творчества, отъ соприкосновенія съ мертвечиной гипсоваго класса.

Не дожилъ Венеціановъ до того момента, когда снова русская живопись выглянула на свѣтъ Божій, такъ какъ онъ умеръ въ 1847 г., за годъ до столь успѣшнаго появленія первыхъ картинъ Өедотова.

Трудно сказать, жили-ли традиціи Венеціанова послѣ его смерти. Надо думать, что нѣтъ, если мы взглянемъ на непосредственно послѣ него явившихся „жанристовъ“ (Штернбергъ, Чернышевъ, Тиммъ, Иванъ Соколовъ и даже Сверчковъ, Петръ Соколовъ, Зичи ничего общаго съ Венеціановымъ не имѣли), и еще менѣе, если взглянемъ на тѣхъ, которые взялись за бытовую живопись впослѣдствіи. Но среди поколѣнія 60-хъ годовъ всего одинъ художникъ и то третьестепенный явился какъ-бы запоздалымъ и одинокимъ Венеціановцемъ, скромно, просто списывавшимъ съ натуры, совсѣмъ такъ, какъ то практиковалось въ школѣ 20-хъ годовъ,—это Морозовъ.

VI.

Прежде чѣмъ перейти отъ Венеціанова къ Брюллову, намъ нужно взглянуть еще на одну область живописи, которой мы до сихъ поръ совершенно не касались,—на первые шаги нашего пейзажа.

Кое-что свѣжее было сдѣлано въ этой области даже до Венеціанова, еще въ XVIII вѣкѣ. И это весьма естественно: какъ только стали возводиться великолѣпные дворцы, разбиваться роскошные сады и вырастать какъ по волшебству новые города, явилась потребность все это увѣковѣчить, отъ всего этого, какъ отъ самаго лестнаго для самолюбія русскаго человѣка, имѣть воспоминанія, „портреты“. Именно по той-же причинѣ, по которой съ такимъ усердіемъ выписывались иностранные портретисты (что и повело къ расцвѣту собственной

---

*) Громкихъ фразъ по адресу искусства, въ подражаніе истинному энтузіазму французовъ и нѣмцевъ къ нему было сказано не мало, но какъ все это пусто, даже то, что говорилось величайшими нашими писателями:

школы портретистовъ), выписывались съ неменьшимъ усердіемъ иностранные „портретисты мѣстностей"—перспективисты и видописцы, подъ вліяніемъ которыхъ и среди доморощеннаго малерства стали проявляться вскорѣ первые проблески пейзажной живописи, но относящіяся сюда произведенія сперва представляютъ собою не что иное, какъ просто архитектурныя и топографическія съемки, а затѣмъ только они, по мѣрѣ того, какъ иностранныя наставленія глубже прививались, пріобрѣтаютъ все большее техническое совершенство и все болѣе художественный характеръ.

При Петрѣ уже появляются первые виды Петербурга, сдѣланные русскими художниками—Земцовымъ и Зубовымъ, свидѣтельствующіе по крайней мѣрѣ объ извѣстной выучкѣ. При Елисаветѣ выходитъ въ свѣтъ цѣлый, отличный атласъ гравюръ, изображающихъ виды Петербурга и окрестностей по рисункамъ Махаева, въ которыхъ замѣчается большой шагъ впередъ въ художественно - научномъ отношеніи, прекрасное знаніе перспективы и умѣніе выбрать удачную точку. А при Екатеринѣ появляется нѣсколько художниковъ, совершенно сформированныхъ, отъ которыхъ и идетъ вся та скромная школа пейзажистовъ начала XIX вѣка, которая оставила по себѣ немало милыхъ памятниковъ, не столько въ картинахъ, сколько въ акварел яхъ, гравюрахъ, позже въ литографіяхъ.

Семенъ Щедринъ обучался уже въ новоучрежденной Академіи, состоя ученикомъ театральнаго декоратора Перезинотти, и былъ затѣмъ посланъ пенсіонеромъ заграницу, къ знаменитому Казановѣ. Почерпнулъ-ли Щедринъ что-либо отъ этого ловкаго итальянца—мы не знаемъ, такъ какъ не имѣемъ работъ перваго періода его дѣятельности, но скорѣе можно сказать, что нѣтъ, если судить по тому, что имъ было сдѣлано при Павлѣ (многочисленные виды загородныхъ дворцовъ и „англійскихъ" парковъ), въ которыхъ видно только кое-какое ремесленное умѣнье, слабое подражаніе иностраннымъ пейзажамъ и лишь изрѣдка робкое доискиваніе сентиментальнаго настроенія. Но произведенія его въ слишкомъ большомъ количествѣ встрѣчаются во всѣхъ дворцахъ, чтобъ можно было умолчать о немъ; съ другой стороны, онъ для насъ интересенъ уже какъ преподаватель Мартынова и своего племянника Сильвестра Щедрина, двухъ наилучшихъ художниковъ послѣдующей эпохи.

Болѣе свѣжимъ, нежели Семенъ Щедринъ, является Михаилъ Ивановъ, вернувшійся въ Петербургъ изъ пенсіонерства (учился у Лепрэнса и Гаккерта) еще въ 1779 г., но поступившій въ Академію преподавателемъ гораздо позже, впрочемъ, въ лучшую пору своей дѣятельности, въ 1800 г. Положимъ, несмѣтное количество его акварелей, которое хранится въ Эрмитажѣ, показываетъ въ немъ лишь порядочнаго перспективиста, славно, чисто по-англійски „мывшаго" бумагу, недурно, хотя и шаблонно выбиравшаго мѣстности, но мы имѣемъ свидѣтельства о томъ, что это былъ пылкій, горячій человѣкъ, вносившій большое воодушевленіе въ свое преподаваніе, сильно оживлявшій все русское художественное общество, а его участіе въ Теребеневскихъ карикатурахъ, нѣкоторыя батальныя картины и тѣ прекрасныя акварели позднѣйшаго времени, вовсе не уступающія лучшимъ вещамъ Роландсона, которыя хранятся у И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ, отлично это подтверждаютъ.

Ѳедоръ Алексѣевъ—на ряду съ нашими большими портретистами XVIII вѣка одинъ изъ наиболѣе интересныхъ художниковъ перваго періода русской живописи. Большинство того, что отъ него осталось, какъ, напримѣръ, акварельные виды Москвы въ Эрмитажѣ и всякіе его Кремли и Петербурга послѣднихъ двадцати лѣтъ его жизни, относятся собственно ко времени полнаго упадка его творчества. Спутанный вліяніемъ вошедшаго въ моду Гюбера Робера, онъ принялся шика-



Ѳ. Алексѣевъ. Набережная Невы.

рить, щеголять,—и совсѣмъ неуклюже,—вмѣсто того, чтобы попрежнему жирной и сочной кистью серьезно передавать натуру, а рисунокъ его сталъ дряблымъ и небрежнымъ, колоритъ превратился въ какую-то жесточайшую какофонію, состоящую исключительно изъ трехъ тоновъ: желтаго, чернаго и синяго. Но то, что имъ было сдѣлано въ первую половину его дѣятельности, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ сильной и правдивой венеціанской школы, такъ хорошо, что вполнѣ можно согласиться съ прозвищемъ русскаго Каналетто, даннымъ ему современниками.

Никто изъ западныхъ художниковъ такъ не подходилъ къ Бернардо Белотто, какъ нашъ Алексѣевъ; его копіи съ картинъ знаменитаго венеціанца въ Румянцевскомъ музеѣ—Дрезденскій Цвингеръ и какая-то перспектива—не будь его подписи, можно было-бы принять за оригиналы, а его „Набережная", въ Музеѣ Александра III,—вещь прямо изумительная, стоющая, по живописному своему мастерству, портрета Дениса Давыдова. Какого-либо настроенія искать въ ней нечего: Петербургъ написанъ въ тѣхъ самыхъ, горячихъ тонахъ съ черноватыми тѣнями, которые были найдены Белотто и въ которыхъ этотъ мастеръ писалъ рѣшительно все,—и площадь Св. Марка, и Варшавскіе дворцы; но эта самая сочность, горячность красокъ, ихъ полное вкуса сопоставленіе и „жирная" техника сообщаютъ этой картинкѣ такое живописное очарованіе, что не приходится сожалѣть объ отсутствіи въ ней чего-либо болѣе правдиваго.

Такъ-же хороши виды столицъ и провинціальныхъ городовъ, хранящіеся въ Академіи Художествъ и въ нѣкоторыхъ дворцахъ и писанные имъ въ 80-хъ и 90-хъ годахъ XVIII вѣка, въ которыхъ еще не видно того неудачнаго подражанія Роберу, но, наоборотъ, замѣчается бо́льшая самостоятельность въ сравненіи съ прежними вещами. Алексѣевъ видимо добивался въ нихъ освободиться отъ



Галактіоновъ. Каменноостровскій мостъ.

Белоттовской черноты, видимо желалъ передать сѣрый, туманный воздухъ Петербурга, ближе подойти къ правдѣ, выразить скромно и отрѣшившись отъ чужеземнаго блеска тоскливую прелесть сѣверной столицы. Эти картины средняго періода, вѣроятно, подѣйствовали болѣе всего на формацію новыхъ талантовъ: Галактіонова, Максима Воробьева и Мартынова, которыхъ всѣхъ, вмѣстѣ съ Алексѣевымъ, можно справедливо назвать поэтами Петербурга.

Въ 1799 г. былъ учрежденъ въ Академіи Художествъ гравировальный классъ, нарочно созданный для изготовленія видовъ царскихъ садовъ и дворцовъ, въ отвѣтъ на ту-же потребность, которая вызвала въ свое время появленіе Махаевскихъ гравюръ. Но работы художниковъ, занимавшихся въ этомъ классѣ, получили совсѣмъ другой характеръ, нежели тотъ бездушно-топографическій, который былъ въ Махаевскихъ „проспектахъ", и это благодаря, съ одной стороны, участію въ преподаваніи такихъ свѣжихъ или почтенныхъ художниковъ, какъ М. Ивановъ, старшій Щедринъ и Алексѣевъ, а съ другой стороны и потому, что въ обществѣ измѣнился взглядъ на самую природу. Сады при Екатеринѣ II перестали быть расширенными до колоссальности гостиными съ зелеными стѣнами и съ зеркально укатанными дорожками; теперь появилась изъ Англіи и въ зависимости отъ проповѣди Руссо новая мода — любить все простое, естественное, даже милую, хоть и жалкую, родную природу, и эта мода находила слишкомъ живой отголосокъ въ душѣ всякаго, чтобъ изъ моды не превратиться въ дѣйствительное чувство. Уже работы Щедрина Павловскихъ временъ отражали это вѣяніе, въ Ивановѣ оно сказалось еще болѣе, наконецъ лучшій ученикъ гравировальнаго класса Галактіоновъ создалъ цѣлое направленіе, отличающееся именно этимъ простодушнымъ и задушевнымъ характеромъ.



М. Воробьевъ. Парадъ на площади Зимняго Дворца.

Самъ Галактіоновъ былъ художникъ робкій и аккуратный, но его заслуга и состояла какъ-разъ въ томъ, что онъ былъ робкій и аккуратный, не мудрствовалъ лукаво, не „шикарилъ", а внимательно присматривался къ природѣ, переносилъ все, что видѣлъ, на бумагу; и приэтомъ слѣдуетъ замѣтить, что онъ видѣлъ очень тонко, не упуская ничего характернаго. Милы, и совершенно по Жанъ-Жаковски, уже всѣ его первые виды: Марли и Монплезира, Павловска и Гатчины, гдѣ гуляютъ во фракахъ и чулкахъ чувствительные кавалеры и въ длинныхъ, ампирныхъ шлейфахъ мечтательныя дамы; но вполнѣ онъ высказался впослѣдствіи, когда сталъ пользоваться литографіей, которая привилась у насъ тотчасъ-же вслѣдъ за ея изобрѣтеніемъ и которая допускала бо̀льшую вольность въ техникѣ, и проще свѣжѣе относиться къ дѣлу. Въ литографіяхъ имъ изданы тѣ очаровательные виды Петербурга, которые такъ вѣрно, живо и поэтично передаютъ всю странную прелесть этого мрачнаго города, тогда еще не искаженную тѣмъ безвкусіемъ, которымъ надѣлилъ его эклектическій XIX вѣкъ: низкія, широкія улицы, по которымъ движатся рѣдкіе прохожіе, грохочутъ дрожки фельдъ-егеря или раздается топотъ курьера; среди этихъ пустынь великолѣпные соборы и дворцы; тоскливый парадъ на безконечной площади Царицына луга; видъ въ тихій лѣтній вечеръ съ моста на рѣку и жиденькіе дачные сады Острововъ.

На картинахъ Щедрина и М. Иванова фигуры служили только „стаффажемъ" для оживленія; это не были настоящіе люди, а вѣчно повторяющіяся куклы среди шаблонныхъ декорацій. У Алексѣева онѣ пріобрѣли больше значенія, но у Галактіонова онѣ играютъ чуть-ли не главную роль въ общемъ настроеніи. Пожалуй, въ его петербургскихъ видахъ самое интересное—обыватели, скромно проходящіе передъ зрителемъ, видимо занятые своимъ дѣломъ, не позируя, точно снятые посредствомъ идеальной фотографіи, которая могла бы выбирать между существеннымъ и несущественнымъ.

Одного направленія съ Галактіоновымъ — впрочемъ, старше его годами — другой поэтъ прежняго Петербурга, еще болѣе скромный, даже неумѣлый,—



А. Брюлловъ. Гулянiе на Елагиномъ (фрагментъ).

Мартыновъ, который въ своихъ ребячески нарисованныхъ, но очень хорошо раскрашенныхъ литографiяхъ и чрезвычайно тонкихъ акварeляхъ является, пожалуй, еще болѣе сердечнымъ и непосредственнымъ художникомъ, нежели Галактiоновъ. Очаровательно-правдиво передалъ онъ длинные ряды скучныхъ, холодныхъ домовъ, однообразно вымазанныхъ охрой, тощiе, но милые сады нашихъ окрестностей (площадка Монплезира, съ заходящимъ солнцемъ, играющимъ на легкихъ всплескахъ залива), полные суровой поэзiи берега Невы, съ ихъ громадами дворцовъ или съ далекимъ Смольнымъ, тающимъ въ лѣтнемъ вечернемъ воздухѣ. Мартыновъ, скромный, неумѣлый Мартыновъ, какъ никто, передалъ всю своеобразную красоту Петербурга, красоту его грандiозной казенщины, его охряныхъ фасадовъ, безконечныхъ, вытянутыхъ въ линiю улицъ, его чахлыхъ окрестностей, гдѣ среди полузаброшенныхъ, жалкихъ парковъ красуются вычурные дворцы; а лучше всего онъ передалъ всевозможные эффекты освѣщенiя и того особеннаго морского воздуха, которыми Петербургъ можетъ похвастать даже передъ Голландiей.

М. Н. Воробьевъ, почему-то болѣе всего прославившiйся своими видами Палестины и всякой заморской „живописности", ничего ровно не выражающими и очень неважно исполненными, въ первую половину своей дѣятельности, до 1820-хъ годовъ, также преимущественно былъ занятъ Петербургомъ, но онъ уже

не инстинктивно, какъ его учитель Алексѣевъ и товарищъ Галактіоновъ, а прямо намѣренно задавался извѣстными поэтичными темами, въ которыхъ сказывалась его мягкая, воспріимчивая къ музыкѣ душа и быть можетъ вліяніе нарождавшагося тогда романтизма, отъ котораго все вдругъ какъ-то ожило, пріобрѣло смыслъ и значеніе. Его петербургскіе *) закаты, восходы, лунные эффекты полны мечтательности, но для усиленія настроенія, вѣроятно также въ угоду требованіямъ преподанной въ Академіи красоты, многое прикрашено, приглажено, прифантазировано. Скромная прелесть Петербурга не удовлетворяла Воробьева, и онъ искалъ придать ей заимствованную съ англійскихъ акватинтъ эффектность. Въ этомъ онъ удалялся отъ старшихъ, правдивыхъ и искреннихъ художниковъ и скорѣе уже тяготѣлъ къ позднѣйшему поколѣнію чисто-академическихъ пейзажистовъ, что и подтвердилось его послѣдующей дѣятельностью, когда онъ, одинъ изъ первыхъ, презрѣвъ родную и знакомую природу, принялся разъѣзжать по всему свѣту, наскоро, какъ пустой туристъ, зачерчивая патентованную, но чужую и мало, второпяхъ, прочувствованную красоту. Къ сожалѣнію, примѣръ Воробьева, чрезвычайно всѣми одобренный, оказался заразительнымъ и ему послѣдовали вскорѣ его ученики: братья Чернецовы, о которыхъ мы говорили уже выше, москвичъ Рабусъ (не за-границу, но въ столь-же чуждую страну — въ Крымъ), позднѣе сынъ Воробьева Сократъ, Фрикке и безчисленная масса другихъ.

Моложе Галактіонова и Мартынова, но вполнѣ близкимъ имъ по духу былъ еще одинъ художникъ—Александръ Брюлловъ, братъ Карла, впослѣдствіи совсѣмъ посвятившій себя архитектурѣ, въ молодые же свои годы, не только писавшій отличные портреты, но исполнившій еще цѣлый рядъ превосходныхъ литографическихъ и акварельныхъ пейзажей, по большей части видовъ петербургскихъ окрестностей. Въ мастерствѣ рисунка и техники онъ значительно даже превосходилъ обоихъ тѣхъ мастеровъ, но съумѣлъ приэтомъ сохранить всю непосредственность своихъ наблюденій, не вдался ни въ слащавость, ни въ прикрашиваніе. Одинъ изъ лучшихъ его листовъ изображаетъ гулянье на Елагиномъ островѣ въ тихій майскій вечеръ; на немъ особенно прелестны крошечныя фигурки разряженной толпы, монотонно прогуливающейся среди жиденькаго пейзажика, подъ звуки военнаго оркестра.

Къ этой-же школѣ „петербургскихъ" пейзажистовъ можно еще отнести архитектора Воронихина, старшаго Беггрова, Шифляра, вышеназваннаго Гампельна, Кабата. Тутъ-же придется еще разъ упомянуть объ Угрюмовѣ, оставившемъ немало бойко исполненныхъ видовъ Петербурга, и фактъ этотъ, что онъ не гнушался такимъ дѣломъ и даже какъ-будто увлекался имъ, опять подтверждаетъ, на-ряду съ его портретами, что это былъ душевный человѣкъ, обладавшій живой художественной натурой.

Совершенно въ другомъ родѣ, нежели всѣ эти художники, былъ самый талантливый изъ пейзажистовъ перваго періода русской живописи и, на-ряду съ Кипренскимъ, вообще одинъ изъ самыхъ чудесныхъ мастеровъ, которыхъ

*) Замѣчательно, что ему, какъ и Алексѣеву, Москва обыкновенно не удавалась: она для нихъ была чужая. Передать Москву въ ея *народной* прелести удалось лишь художникамъ нашего времени, съ Суриковымъ во главѣ. Нужно было сначала совершенно найти себя и полюбить свое, чтобъ съумѣть передать красоту, созданную до-петровской, истинной Россіей. Воспитаннымъ въ петербургской Академіи художникамъ XVIII и начала XIX вѣка Москва своей несуразной, дикой красотой, своей древностью должна была казаться отвратительной, грязной и нелѣпой. Они старались придать ей иноземнаго шика, „питтореска", старались смягчить ея смѣлыя краски, сгладить шероховатость ея формъ.



Сильвестръ Щедринъ. Сорренто.

дала Россія,—Сильвестръ Щедринъ, такъ и не вернувшійся изъ пенсіонерской поѣздки, безнадежно заболѣвшій въ Сорренто и тамъ-же скончавшійся въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ и таланта.

Щедринъ не былъ поэтомъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ были Галактіоновъ и Мартыновъ. Его вещи, сдѣланныя имъ до поѣздки за-границу, доказываютъ, что онъ и здѣсь, еще у себя дома, болѣе увлекался „живописными" эффектами, нежели внуреннимъ смысломъ родной природы, но приэтомъ нужно замѣтить, что его задачи все-же не имѣли ничего общаго съ задачами, поставленными себѣ Воробьевской школой, и отнюдь не носили того питторескно-лавочнаго характера, которымъ отличались всѣ ея представители.

Если про кого можно сказать, что онъ былъ въ душѣ эллинъ, то это про Щедрина, и потому не слѣдуетъ сожалѣть о томъ, что ему ничего другого не пришлось написать, кромѣ безчисленно повторенныхъ имъ видовъ Тиволи и Сорренто, такъ какъ лишь въ этихъ *классически-прекрасныхъ* мѣстностяхъ могъ онъ найти настоящую для себя пищу. Гдѣ другіе, являясь съ предвзятой мыслью найти какое-то причесанное изящество и не находя его въ гордой и чужой природѣ, вылизывали, согласно изготовленному въ Дрезденѣ и Парижѣ рецепту, свои пошлыя подносныя ведуты, тамъ Щедринъ взглянулъ прямо въ глаза всей этой родственной почему-то его духу красотѣ и влюбился въ нее, подобно тѣмъ голландцамъ, которые 200 лѣтъ тому назадъ жили приблизительно въ тѣхъ-же мѣстахъ.

И влюбился онъ не во что-либо скрытое въ этой красотѣ, не въ тайное, „настроительное", а прямо во всю ея *внѣшность*: въ нѣжныя линіи скалъ, въ ритмичный плескъ зеленаго моря, въ серебристое журчаніе каскадовъ, а главное—въ солнце, божественное солнце, которое торжественно царитъ надъ всѣмъ и во всемъ, прихотливо играетъ въ зелени, по дорогѣ и на старыхъ, облупив-

шихся стѣнахъ домовъ. Влюбился Щедринъ, взялъ широкую, точно Пейнакеромъ или Ботомъ оставленную тамъ палитру, схватилъ ихъ сочныя краски и гибкія кисти—и пошелъ списывать одинъ этюдъ за другимъ, бодро и смѣло, наслаждаясь, какъ они, безконечной прелестью этой чувственной и прекрасной, но вовсе не чувствительной и не болѣзненно-загадочной страны.

Умирающаго его выносили все на одно и то-же мѣсто, къ подножію приморскихъ скалъ Сорренто, и онъ вдругъ забывалъ здѣсь свое состояніе, воспламенялся при видѣ такъ ему полюбившейся мѣстности и принимался въ который разъ писать все тотъ-же мотивъ, но не дописывалъ его, а бросалъ на полъ-дорогѣ, сознавая, что не ему, да и никому не передать всей мягкости и яркости тоновъ, всей прелести и граціи линій. Изрѣдка къ нему заѣзжалъ какой-нибудь русскій туристъ—и тогда для Щедрина начиналась пытка, такъ какъ патріотическій баринъ считалъ долгомъ поддержать русскаго художника и заказывалъ ему „окончить" одинъ изъ такихъ горячихъ, страстныхъ и непосредственныхъ этюдовъ съ натуры. Скрѣпя сердце, привыкшій, по воспитанію, повиноваться, принимался несчастный Щедринъ „задѣлывать", „успокаивать" ихъ, и при этой скучной, не по сердцу работѣ нерѣдко доводилъ ихъ, по требованію закащика, почти до зализанности произведеній модныхъ видописцевъ.

Счастье Щедрина, что онъ не вернулся домой. Здѣсь, въ булыжникахъ Финскаго залива, въ сѣрой, мелкой водицѣ его, въ тощихъ деревцахъ и жалкихъ дачахъ побережья, онъ не съумѣлъ бы найти тайной ихъ прелести: для него, наслаждавшагося всѣмъ своимъ существомъ Неаполемъ и Сорренто, она осталась бы сокрытой. Счастье, что онъ умеръ до-того, не сбитый еще съ пути; благодаря своей безвременной смерти, онъ избѣгъ несчетныхъ терзаній, которыхъ, къ сожалѣнію, не удалось избѣжать другому русскому художнику, какъ и онъ пламенно влюбленному въ истинную красоту—Иванову.

Щедринъ, впрочемъ, не былъ „русскимъ" художникомъ, совершенно такъ-же, какъ Пейнакеръ, Лааръ, Берхемъ и Ботъ не были „голландскими", но это не мѣшало ему, подобно имъ, быть превосходнымъ художникомъ, потому что не какой-либо мѣщанскій вкусъ къ хорошенькому и не потворство такимъ вкусамъ въ публикѣ говорили въ немъ, но глубокая и жгучая страсть сѣверянина къ югу.

VII.

До сихъ поръ мы не слѣдовали общепринятой системѣ и лишь стороной касались основанной при Елисаветѣ, въ 1757 г. Академіи Художествъ,— и это совершенно естественно. Вѣдь нѣтъ смысла говорить въ исторіи литературы о томъ, что̀, положимъ, имѣетъ для нея значеніе, однако черезчуръ крошечное и случайное,—о гимназіяхъ, университетахъ и академіяхъ. Никто никогда въ исторіи литературы и не говорилъ о нихъ. Такъ точно изслѣдователямъ западной живописи обыкновенно не приходило въ голову подробно изслѣдовать исторію художественныхъ училищъ, которыя, какъ это давно признано, никакого, кромѣ иногда пагубнаго, вліянія на ходъ искусства не имѣли, да и это-то пагубное вліяніе пріобрѣтали только послѣ того, какъ уже на-лицо былъ *внутренній* упадокъ въ самомъ искусствѣ, послѣ того, какъ искусство, сбитое всевозможными обстоятельствами съ истиннаго пути, въ потемкахъ искало поддержки и выхода.

Но что въ исторіи западнаго искусства вполнѣ естественно, то могло быть въ исторіи русскаго искусства лишь неосновательнымъ подражаніемъ, приложеніемъ некстати чужого и невозможнаго способа? Существуетъ-же мнѣніе, что *внѣ Академіи* до появленія Перова и московской школы у насъ не было искусства. Однако въ томъ-то и дѣло, что это мнѣніе ошибочно: Академія сыграла, правда, очень важную роль въ русской живописи, но лишь послѣ того, какъ завладѣла по милости Брюллова и Бруни всеобщимъ сочувствіемъ.

Разумѣется, если считать Лосенко за его уморительныхъ „Владиміровъ" и „Гекторовъ", Угрюмова за „Казань", нашего Пуссэна—Шебуева, нашего Рафаэля—Егорова, за хорошихъ художниковъ, тогда бы пришлось говорить и объ Академіи, какъ питомицѣ ихъ, какъ насадительницѣ у насъ ихъ „истиннаго" и „высокаго" искусства. Но весь вопросъ въ томъ: возможно-ли считать ихъ за все то, что они дали, хорошими художниками? Разъ по-настоящему, всѣмъ сердцемъ и всей душой любишь живое искусство, живыхъ мастеровъ, начиная съ Джотто, Сандро и *настоящаго* Рафаэля, кончая Ватто̀, Миллэ и Менцелемъ, то какъ же можно любить прямую противоположность дивнаго искусства этихъ мастеровъ, то, въ чемъ нѣтъ ни жизни, ни чувства, ни темперамента! Развѣ интересны въ литературѣ, развѣ играютъ какую-нибудь роль въ ней гимназическія сочиненія, хотя бы о Пушкинѣ и на пятерку, и университетскія диссертаціи, хотя бы о Платонѣ и на золотую медаль, даже дѣльныхъ и способныхъ гимназистовъ и студентовъ? Развѣ допустима мысль, чтобъ въ душной и спертой атмосферѣ „класса", подъ розгой учителя или подъ давленіемъ получиновничьихъ соображеній, могло жить и дѣйствовать истинное чувство, истинная мысль? Если даже въ милліонахъ мертвыхъ дис-

сертацій и вздорныхъ сочиненій и проглянула гдѣ-нибудь одна строчка живого слова, то неужели-же для того, чтобы найти и отмѣтить ее, намъ, изучая литературу или философію, слѣдовало-бы пересмотрѣть весь этотъ океанъ ученическихъ упражненій?

Положимъ, программъ, исполненныхъ для полученія золотыхъ медалей и званій, на заданныя Академіей Художествъ темы, а также всевозможныхъ заказовъ академическимъ художникамъ, гораздо меньше, нежели тѣхъ литературныхъ упражненій,—но потому только, что ихъ меньше, неужели полезно было бы ихъ изслѣдовать? И для чего же? Для того, чтобы въ концѣ-концовъ отмѣтить, что у Лосенки славно вылѣплена грудь и рука „Авеля", что Угрюмовъ очень энергично поставилъ своего Усмаря, что старикъ Ивановъ опрятно умѣлъ писать, и что въ „Купцѣ Иголкинѣ" Шебуева *) характерна для времени (1812 г.) патріотическая тема, не безъ смѣлости сохранены желтые обшлага на синихъ мундирахъ шведскихъ солдатъ и удачно лѣпится силуэтъ офицера на фонѣ мрачнаго заката? Неужели изъ-за такихъ крохъ стоитъ говорить обо всемъ этомъ морѣ, меньшемъ нежели океанъ гимназическихъ и университетскихъ сочиненій, но такомъ-же, какъ онъ, убійственномъ по скукѣ и мертвенности, и неужели по-поводу этого говорить подробно о томъ парникѣ, въ которомъ выросли столь чахлые цвѣты?

Когда думаешь о русскомъ искусствѣ, то совсѣмъ не нужно, чтобъ приходили на умъ великолѣпное зданіе на Васильевскомъ островѣ и всѣ бывшія въ немъ премудрыя засѣданія, вѣчная и фатальная ихъ безтолочь, чтобъ рисовались воображенію схороненный въ немъ некрополь гипсовъ, мерцавшіе когда-то кинкеты „натурнаго класса" и треуголки, шпаги и мундиры профессоровъ и учениковъ, такъ часто мѣнявшіе свой видъ. Все это такъ-же мало имѣетъ значенія для русской живописи, какъ конференціи, распри, дрязги и мундиры Россійской де-Сіансъ Академіи для того искусства, которое дало намъ Крылова, Пушкина и Гоголя. Надо-же разъ навсегда рѣшиться считать все, что происходило съ основанія Академіи до появленія Брюллова въ ея стѣнахъ, простымъ историческимъ курьёзомъ и помнить, что русская живопись XVIII и начала XIX вѣка есть живопись Левицкаго, Боровиковскаго, Венеціанова, Орловскаго и Тропинина, вовсе не обучавшихся въ Академіи Художествъ, живопись Щукина, Кипренскаго, Галактіонова, Иванова, Мартынова и Алексѣева, бывшихъ въ Академіи, но не имѣвшихъ съ ея основнымъ значеніемъ ничего общаго,—а вовсе не Козлова, Пучинова, Лосенки, Акимова, Угрюмова, Егорова, Шебуева и массы другихъ профессоровъ, академиковъ и „назначенныхъ", къ счастью, теперь навсегда, забытыхъ. Хотя многіе изъ этихъ патентованныхъ мастеровъ и носили

---

*) Изъ всѣхъ этихъ нашихъ первыхъ, ложноклассическихъ академиковъ Шебуевъ еще самый пріятный и можетъ выдержать сравненіе съ нѣкоторыми поздними болонцами, римлянами и французами. Онъ удачно и иногда умно подражалъ величавой простотѣ Пуссэна (разумѣется, не геніальнымъ произведеніямъ этого мастера, не чуднымъ его пейзажамъ и романтично-миѳологическимъ сценамъ, а его скучноватой строго-исторической, въ духѣ Рафаэлевскихъ эпигоновъ. живописи) и обнаружилъ особенно тамъ, гдѣ не стѣснялъ себя требованіемъ оконченности, пріятную по своей „солидности" манеру писать. Не безъинтересенъ также своими красочными задачами—въ красноватой „Лемуановской" гаммѣ—рано скончавшійся В. Соколовъ, остальные же, и среди нихъ два „знаменитѣйшихъ рисовальщика", тверже всѣхъ вызубрившіе академическіе каноны: Егоровъ и Андрей Ивановъ, превосходятъ по скукѣ и мертвечинѣ все, что дѣлалось въ этомъ родѣ на Западѣ. Странно, что Лосенко, оставившій весьма порядочные портреты, авторъ, быть можетъ, того прекраснаго „Живописца", отлично, сочно и живо писавшій этюды съ натуры, въ картинахъ является до послѣдней степени фальшивымъ и ходульнымъ.

въ свое время данныя имъ слишкомъ старательными патріотами громкія прозвища русскихъ Рафаэлей, Пуссэновъ и Гвидовъ и своимъ авторитетомъ мѣшали обществу обратить должное вниманіе на то истинно-художественное, что творилось тогда-же болѣе скромными мастерами, лишенными поддержки оффиціальной эстетики, но, сами-по-себѣ, они были настолько скучны, вялы и мертвы, что можно было предвидѣть, какъ ложь ихъ искусства, эта пародія на искусство, скоро уничтожится, просто отъ худосочія,—и, пожалуй, Венеціановъ втайнѣ на это и расчитывалъ.



К. Брюлловъ. Собственный портретъ.

Однако судьба готовила иное, и когда академическая скука достигла высшихъ предѣловъ, когда и молодое поколѣніе художниковъ, вродѣ Сухихъ и Басина, сулило на многіе годы столь-же безысходную тоску, тогда-то какъ-разъ оказалось, что „живъ курилка": зачахнувшая Академія выпустила, одного за другимъ, двухъ дѣйствительно *своихъ* птенцовъ, и столь великолѣпныхъ, что всѣ начинанія Венеціанова, завоевавшія себѣ въ 20-хъ годахъ нѣкоторую общественную симпатію, въ одинъ мигъ были забыты, и всѣ наперерывъ бросились кадить скончавшейся-было старушкѣ, которую теперь вынесли на своихъ плечахъ два дюжихъ и преданныхъ ей силача: полунѣмецъ Брюлловъ и полуитальянецъ Бруни.

Но нѣтъ-ли противорѣчія въ томъ, что *зачахнувшая*-было Академія могла выпустить такихъ силачей? Не значитъ-ли этотъ фактъ, что она вовсе не зачахла и что въ ней была мощь, пожалуй даже огромная, но только скрытая до сей поры?

Противорѣчія, однако, въ этомъ нѣтъ, и утвердительно на послѣдній вопросъ отвѣтить невозможно: Академія и мощь два слишкомъ несовмѣстимыя понятія; но не подлежитъ спору, что самая идея академіи, въ силу разныхъ условій, пріобрѣла въ началѣ XIX вѣка такихъ фанатиковъ, которые, если сами, по отсутствію въ себѣ творческаго дара, ничего рѣшительнаго и яркаго для возвеличенія представляемаго ими принципа не были въ состояніи создать, то, по крайней мѣрѣ, могли при крѣпости своихъ убѣжденій, при основательной своей выучкѣ, лучше втиснуть въ это направленіе поступавшихъ къ нимъ въ обученіе юношей и утвердить ихъ въ немъ, чѣмъ то дѣлали ихъ предшественники.

На смѣну прежнимъ, благодушнымъ и вялымъ профессорамъ, вродѣ Акимова и Угрюмова, позволявшимъ своимъ ученикамъ дѣлать въ сущности все, что имъ было угодно, доведшимъ подвѣдомственное имъ заведеніе до крайнихъ, но, въ извѣстномъ смыслѣ, благотворныхъ для истиннаго искусства предѣловъ распущенности, явились теперь Шебуевъ, Егоровъ и Андрей Ивановъ *),

*) Въ скульптурѣ—Мартосъ, позже Гальбергъ, въ архитектурѣ—Томонъ.

изъ которыхъ оба первые, побывавъ за-границей, третій же по наслышкѣ, *крѣпко увѣровали* въ суровое классическое ученіе Давида, достигшее въ ихъ молодости высшей точки своего энтузіазма, и, увѣровавъ въ него, признали всю академическую систему за лучшую и единственную, такъ какъ, дѣйствительно, она лишь была въ состояніи душить, сковывать въ людяхъ, съ младенческихъ еще лѣтъ, всѣ ихъ „безпорядочные" порывы, всякое самостоятельное движеніе души.

Но этого было еще мало. Ученикамъ, вышедшимъ во всякое другое время изъ-подъ такой черствой и жестокой ферулы, представлялось-бы, сообразно ихъ дарованіямъ, два пути: или продолжать безнадежно тупое дѣло своихъ учителей, или, благодаря Божьему дару (имѣвшемуся и у Брюллова и у Бруни), постепенно разорвать эти оковы и вырваться на просторъ и свободу. Къ сожалѣнію, въ то время и самые талантливые ученики Академіи не могли этого сдѣлать, такъ какъ вполнѣ отдаться своимъ интимнымъ влеченіямъ имъ не позволило-бы все современное имъ русское общество.

Въ русскомъ обществѣ нервное патріотическое возбужденіе, зародившееся еще какъ отголосокъ революціоннаго движенія на Западѣ и развившееся затѣмъ въ борьбѣ съ Наполеономъ, достигло теперь своего крайняго напряженія. Общество было тогда въ какомъ-то приподнятомъ настроеніи, оно проснулось отъ летаргіи и какъ-то лихорадочно хотѣло во всемъ увидать чрезвычайное и высшее. Въ литературѣ, болѣе близко связанной съ жизнью всего народа, сразу явились силы, которыя непосредственно, глубоко и всесторонне удовлетворили эти ожиданія, но въ живописи Венеціановъ и вся его школа, разумѣется, не отвѣчали этой русской „бурѣ и натиску", а проходили — слишкомъ скромные и такъ-сказать смирные — почти незамѣченными. Между тѣмъ ощущалась необходимость участія въ общемъ лихорадочномъ порывѣ рѣшительно всѣхъ сферъ духовной жизни, слѣдовательно, и пластическихъ искусствъ, и тутъ-то, по глубокому недоразумѣнію, этого участія стали ожидать всецѣло отъ Академіи Художествъ, хотя до той поры ни въ чемъ особенномъ не проявившей свою жизнеспособность, безъ сомнѣнія потому, что и на Западѣ въ то время „академія", въ силу реакціоннаго движенія, достигла высшей точки своего значенія, а положеніе академіи на Западѣ, по самой космополитической природѣ всего академическаго строя, не могло не отозваться на состояніи нашей русской Академіи, не взирая даже на то, что послѣдняя являлась, въ сравненіи съ тѣми „метрополіями" въ Римѣ, Парижѣ и Берлинѣ, какой-то дальней и глухой провинціей.

Брюлловъ и Бруни, будучи еще въ школѣ, чувствовали это напряженное ожиданіе въ обществѣ и привыкли думать. что они призваны на какое-то сверхъестественное и чрезвычайное дѣло, въ чемъ ихъ поддерживали всѣ, начиная съ ихъ учителей, кончая поощрителями и публикой; и по милости такого въ нѣкоторомъ родѣ всеобщаго *внушенія* они, несмотря на всю силу ихъ таланта, вышли изъ школы настолько готовыми академиками, что яркая, живая жизнь уже не могла заставить ихъ опомниться, отрезвиться и поискать правды. Всѣ сразу имъ такъ обрадовались, принявъ по недоразумѣнію, а скорѣе по равнодушію къ вопросамъ искусства, блестки ихъ академическихъ мундировъ за чистое золото божественныхъ облаченій, что не дали имъ осмотрѣться, а посадивъ на квадригу, при трубныхъ звукахъ и восторженныхъ кликахъ, повезли прямо ко Храму Безсмертія.

Главной характерной чертой вступившаго въ то время на престолъ императора Николая была та-же жажда великолѣпія и величія, выразившаяся въ томъ, что онъ пожелалъ сейчасъ-же, какъ по волшебству, вызвать къ поразительной и ослѣпляющей дѣятельности рѣшительно всѣ силы своего государства.

Тогда-то оказалось, что пластическія искусства всего менѣе могли сохранить свою самостоятельность, такъ какъ представители ихъ, не исключая и Брюллова и Бруни, всѣмъ воспитаніемъ своимъ и положеніемъ были пріучены безусловно подчиняться посторонним̆ъ требованіямъ, особенно царя, т. е. *исполнять заказы. Заказы*-то и полились на русскихъ художниковъ, и, разумѣется, не на независимыхъ и скромныхъ, но на подданныхъ Академіи, этого дѣтища государственности, полились они даже въ такой степени, что буквально затопили ихъ. Сплошнымъ „заказываніемъ“ представляется все отношеніе Николая I къ искусству. Онъ взялъ на себя обязанности не только найти художественныя силы, но и направить ихъ; приэтомъ, согласно своей прирожденной наклонности къ параду и дисциплинѣ, онъ неминуемо долженъ былъ еще болѣе затянуть мундиры „казенныхъ“ художниковъ, еще болѣе покрыть эти мундиры золотомъ и почетомъ, но, разумѣется, не могъ внушить имъ что-либо иное, нежели то, чему они были обучены въ своемъ „государственномъ питомникѣ“. Брюлловъ, создавшій свою „Помпею“ согласно назрѣвшему внутри его, и еще со школьной скамьи, горячему честолюбію, сдѣлавшись оффиціальнымъ художникомъ уже ничего равнаго этой Помпеѣ, все-же хоть *похожей* на жизнь, больше не сдѣлалъ, больше *не могъ* ничего сдѣлать.

VIII.

Воспитаніе Брюллова имѣло много общаго съ воспитаніемъ Менгса, и таково-же ихъ значеніе: оба они влили новую кровь въ умирающій академизмъ, силой своихъ талантовъ гальванизировали его и на долгое время спасли отъ погибели. Несмотря на чрезвычайную болѣзненность маленькаго Брюллова, отецъ не щадилъ его, морилъ голодомъ, наказывалъ розгой, когда онъ неудачно или неохотно рисовалъ, въ свободные же часы кормилъ его необходимымъ для академическаго художника чтеніемъ и растолковывалъ ему красоты старыхъ мастеровъ по гравюрамъ. Мальчикъ оказался способнымъ, такъ-же, какъ и вся семья его, но болѣе, чѣмъ другіе, самолюбивымъ и честолюбивымъ, и вскорѣ унаслѣдованная отъ отца талантливость его окрѣпла, а похвалы окружающихъ вытѣснили изъ головы всякое другое желаніе, кромѣ одного—стать „великимъ художникомъ“, и именно великимъ надъ всѣми, какимъ-то художественнымъ Наполеономъ.

9-ти лѣтъ онъ изъ отцовской „академіи“ поступилъ въ казенную, и тамъ сразу поразилъ своихъ учителей необычайной подготовкой. Еще 14-ти лѣтнимъ мальчикомъ удостоился онъ серебряной медали. Руководителемъ его явился самый академическій изъ академическихъ профессоровъ, перещеголявшій „обдуманностью“ Шебуева и засушенностью Егорова а именно — убѣжденный и строгій схоластъ, Андрей Ивановъ, отецъ несчастнаго творца „Явленія Спасителя“ и учитель такъ полюбилъ своего ученика, что задался цѣлью сдѣлать изъ Брюллова то, къ чему онъ самъ стремился всю жизнь, но что исполнить помѣшали ему, бѣдняку, всякіе скучные заказы.

изъ которыхъ оба первые, побывавъ за-границей, третій же по наслышкѣ, *крѣпко увѣровали* въ суровое классическое ученіе Давида, достигшее въ ихъ молодости высшей точки своего энтузіазма, и, увѣровавъ въ него, признали всю академическую систему за лучшую и единственную, такъ какъ, дѣйствительно, она лишь была въ состояніи душить, сковывать въ людяхъ, съ младенческихъ еще лѣтъ, всѣ ихъ „безпорядочные" порывы, всякое самостоятельное движеніе души.

Но этого было еще мало. Ученикамъ, вышедшимъ во всякое другое время изъ-подъ такой черствой и жестокой ферулы, представлялось-бы, сообразно ихъ дарованіямъ, два пути: или продолжать безнадежно тупое дѣло своихъ учителей, или, благодаря Божьему дару (имѣвшемуся и у Брюллова и у Бруни), постепенно разорвать эти оковы и вырваться на просторъ и свободу. Къ сожалѣнію, въ то время и самые талантливые ученики Академіи не могли этого сдѣлать, такъ какъ вполнѣ отдаться своимъ интимнымъ влеченіямъ имъ не позволило-бы все современное имъ русское общество.

Въ русскомъ обществѣ нервное патріотическое возбужденіе, зародившееся еще какъ отголосокъ революціоннаго движенія на Западѣ и развившееся затѣмъ въ борьбѣ съ Наполеономъ, достигло теперь своего крайняго напряженія. Общество было тогда въ какомъ-то приподнятомъ настроеніи, оно проснулось отъ летаргіи и какъ-то лихорадочно хотѣло во всемъ увидать чрезвычайное и высшее. Въ литературѣ, болѣе близко связанной съ жизнью всего народа, сразу явились силы, которыя непосредственно, глубоко и всесторонне удовлетворили эти ожиданія, но въ живописи Венеціановъ и вся его школа, разумѣется, не отвѣчали этой русской „бурѣ и натиску", а проходили — слишкомъ скромные и такъ-сказать смирные — почти незамѣченными. Между тѣмъ ощущалась необходимость участія въ общемъ лихорадочномъ порывѣ рѣшительно всѣхъ сферъ духовной жизни, слѣдовательно, и пластическихъ искусствъ, и тутъ-то, по глубокому недоразумѣнію, этого участія стали ожидать всецѣло отъ Академіи Художествъ, хотя до той поры ни въ чемъ особенномъ не проявившей свою жизнеспособность, безъ сомнѣнія потому, что и на Западѣ въ то время „академія", въ силу реакціоннаго движенія, достигла высшей точки своего значенія, а положеніе академіи на Западѣ, по самой космополитической природѣ всего академическаго строя, не могло не отозваться на состояніи нашей русской Академіи, не взирая даже на то, что послѣдняя являлась, въ сравненіи съ тѣми „метрополіями" въ Римѣ, Парижѣ и Берлинѣ, какой-то дальней и глухой провинціей.

Брюлловъ и Бруни, будучи еще въ школѣ, чувствовали это напряженное ожиданіе въ обществѣ и привыкли думать. что они призваны на какое-то сверхъестественное и чрезвычайное дѣло, въ чемъ ихъ поддерживали всѣ, начиная съ ихъ учителей, кончая поощрителями и публикой; и по милости такого въ нѣкоторомъ родѣ всеобщаго *внушенія* они, несмотря на всю силу ихъ таланта, вышли изъ школы настолько готовыми академиками, что яркая, живая жизнь уже не могла заставить ихъ опомниться, отрезвиться и поискать правды. Всѣ сразу имъ такъ обрадовались, принявъ по недоразумѣнію, а скорѣе по равнодушію къ вопросамъ искусства, блестки ихъ академическихъ мундировъ за чистое золото божественныхъ облаченій, что не дали имъ осмотрѣться, а посадивъ на квадригу, при трубныхъ звукахъ и восторженныхъ кликахъ, повезли прямо ко Храму Безсмертія.

Главной характерной чертой вступившаго въ то время на престолъ императора Николая была та-же жажда великолѣпія и величія, выразившаяся въ томъ, что онъ пожелалъ сейчасъ-же, какъ по волшебству, вызвать къ поразительной и ослѣпляющей дѣятельности рѣшительно всѣ силы своего государства.

Тогда-то оказалось, что пластическія искусства всего менѣе могли сохранить свою самостоятельность, такъ какъ представители ихъ, не исключая и Брюллова и Бруни, всѣмъ воспитаніемъ своимъ и положеніемъ были пріучены безусловно подчиняться посторроннимъ требованіямъ, особенно царя, т. е. *исполнять заказы*. *Заказы*-то и полились на русскихъ художниковъ, и, разумѣется, не на независимыхъ и скромныхъ, но на подданныхъ Академіи, этого дѣтища государственности, полились они даже въ такой степени, что буквально затопили ихъ. Сплошнымъ „заказываніемъ" представляется все отношеніе Николая I къ искусству. Онъ взялъ на себя обязанности не только найти художественныя силы, но и направить ихъ; приэтомъ, согласно своей прирожденной наклонности къ параду и дисциплинѣ, онъ неминуемо долженъ былъ еще болѣе затянуть мундиры „казенныхъ" художниковъ, еще болѣе покрыть эти мундиры золотомъ и почетомъ, но, разумѣется, не могъ внушить имъ что-либо иное, нежели то, чему они были обучены въ своемъ „государственномъ питомникѣ". Брюлловъ, создавшій свою „Помпею" согласно назрѣвшему внутри его, и еще со школьной скамьи, горячему честолюбію, сдѣлавшись оффиціальнымъ художникомъ уже ничего равнаго этой Помпеѣ, все-же хоть *похожей* на жизнь, больше не сдѣлалъ, больше *не могъ* ничего сдѣлать.

VIII.

Воспитаніе Брюллова имѣло много общаго съ воспитаніемъ Менгса, и таково-же ихъ значеніе: оба они влили новую кровь въ умирающій академизмъ, силой своихъ талантовъ гальванизировали его и на долгое время спасли отъ погибели. Несмотря на чрезвычайную болѣзненность маленькаго Брюллова, отецъ не щадилъ его, морилъ голодомъ, наказывалъ розгой, когда онъ неудачно или неохотно рисовалъ, въ свободные же часы кормилъ его необходимымъ для академическаго художника чтеніемъ и растолковывалъ ему красоты старыхъ мастеровъ по гравюрамъ. Мальчикъ оказался способнымъ, такъ-же, какъ и вся семья его, но болѣе, чѣмъ другіе, самолюбивымъ и честолюбивымъ, и вскорѣ унаслѣдованная отъ отца талантливость его окрѣпла, а похвалы окружающихъ вытѣснили изъ головы всякое другое желаніе, кромѣ одного—стать „великимъ художникомъ", и именно великимъ надъ всѣми, какимъ-то художественнымъ Наполеономъ.

9-ти лѣтъ онъ изъ отцовской „академіи" поступилъ въ казенную, и тамъ сразу поразилъ своихъ учителей необычайной подготовкой. Еще 14-ти лѣтнимъ мальчикомъ удостоился онъ серебряной медали. Руководителемъ его явился самый академическій изъ академическихъ профессоровъ, перешеголявшій „обдуманностью" Шебуева и засушенностью Егорова а именно — убѣжденный и строгій схоластъ, Андрей Ивановъ, отецъ несчастнаго творца „Явленія Спасителя" и учитель такъ полюбилъ своего ученика, что задался цѣлью сдѣлать изъ Брюллова то, къ чему онъ самъ стремился всю жизнь, но что исполнить помѣшали ему, бѣдняку, всякіе скучные заказы.



К. Брюллов. Послѣдній день Помпеи.

Дома—неумолимый отецъ, въ школѣ—суровый учитель, вдвоемъ напирали на молодой талантъ; но вскорѣ это стало ненужнымъ: талантъ окрѣпъ въ надлежащей формѣ, талантъ понялъ, въ чемъ дѣло, понялъ, чего отъ него хотѣли, и самъ убѣжденно погнался за этимъ. Хоть Карлъ подчасъ и зачерчивалъ въ альбомъ кое-какія сценки уличной жизни, быть можетъ, подъ слабымъ вліяніемъ начинавшаго тогда Венеціанова, но эти сценки въ „низкомъ родѣ" не должны были пугать неумолимаго и влюбленнаго въ гипсы учителя: въ этихъ русскихъ мужикахъ и бабахъ русскаго, мужицкаго ровно ничего не было, и они несомнѣнно уже предвѣщали болѣе благородныхъ „пиферари" и „чучарокъ".

Какъ обрадовались профессора, когда они увидали, что юный талантъ не только покорился, но пошелъ на-встрѣчу ихъ завѣтнымъ желаніямъ. Съ торжествомъ повѣсили они въ классѣ его рисунокъ „Геній искусства", въ назиданіе всей школѣ, и, дѣйствительно, въ этомъ рисункѣ мальчикъ явился уже готовымъ академикомъ, остроумно переиначившимъ, по всѣмъ правиламъ классическаго канона, классный этюдъ съ натурщика въ изображеніе какого-то древняго бога, и положившимъ къ ногамъ его всевозможную аллегорическую рухлядь. Но радость профессоровъ хлынула черезъ край, когда черезъ нѣсколько лѣтъ, уже масляными красками, въ большомъ видѣ, онъ прибѣгъ къ тому-же пріему, на сей разъ, вмѣсто „Генія", переписавъ натурщика въ „Нарцисса". Старикъ учитель не вѣрилъ глазамъ своимъ при видѣ такого чуда; въ припадкѣ восторга онъ даже купилъ картину, несмотря на свои скромныя средства, и повѣсилъ ее у себя дома для постояннаго любованія ею.

Самъ Брюлловъ сталъ тогда серьезно всматриваться въ себя. Когда настала пора получать первую золотую медаль, онъ даже оробѣлъ передъ испытаніемъ и направилъ всѣ усилія не на то, конечно, чтобы получить медаль,—въ этомъ онъ



К. Брюлловъ. Сонъ бабушки и внучки.

былъ увѣренъ,— но чтобы теперь-же создать вещь совсѣмъ умную, совсѣмъ „прекрасную“, и ему удалось достигнуть намѣченной цѣли. Его программа „Явленіе трехъ ангеловъ Аврааму“, положимъ, превосходила по скукѣ и ходульности всѣ предшествующія программы, но зато была такъ „обдумана“, такъ правильно нарисована, такъ гладко написана, что вполнѣ заслуживала первой академической награды. Лишь одно „новое“ было въ этой картинѣ, и это новое современемъ развилось и стало страшнымъ оружіемъ въ рукахъ Брюллова, а слѣдовательно и Академіи: была въ этой картинѣ какая-то не то чтобы *прелесть*, но все-же *порядочность* колорита, какой-то намекъ на красочную сочность, заимствованную у Кипренскаго, и этотъ-то колоритъ, развившись впослѣдствіи до театральной эффектности „Помпеи“, увлекъ болѣе, чѣмъ что-либо, русскую публику, ничего до-того не видавшую, кромѣ недоступныхъ для ея пониманія, слишкомъ утонченно-прекрасныхъ Левицкихъ, Кипренскихъ и Венеціановыхъ, или же тоскливыхъ Егоровскихъ и Шебуевскихъ „заслонокъ“.

Въ 1822 году Брюлловъ былъ вмѣстѣ съ братомъ Александромъ отправленъ на счетъ Общества Поощренія Художниковъ за-границу. По дорогѣ онъ, разумѣется, преклонился въ Дрезденѣ передъ Сикстинской Мадонной, тутъ-же пришелъ въ неистовый восторгъ отъ Гвидова Христа, сдѣлалъ съ него копію и пожелалъ, чтобы голова сія служила ему путеводной звѣздою на всю жизнь (каковое желаніе его и исполнилось), одобрилъ Ванъ-деръ-Верфа, усомнился въ Тиціанѣ (еще бы послѣ Академіи!), ужаснулся передъ старыми нѣмцами и еще болѣе передъ поклонниками ихъ, и наконецъ въ Мантуѣ нашелъ, что Юлій Романо обладалъ чистымъ стилемъ. Такимъ образомъ, въ своихъ „донесеніяхъ“ онъ лишній разъ доказалъ, что человѣкъ онъ для Академіи надежный, вполнѣ свой, и развѣ только въ академическомъ смыслѣ нѣсколько (но совершенно въ мѣру) передовой, и это окончательно закрѣпило за нимъ всеобщее довѣріе меценатовъ и профессоровъ.

Обыкновенно русскіе художники, попадая въ Римъ прямо изъ академической казармы, бывали совершенно спутаны, такъ какъ вмѣсто ожидавшихся блеска и пышности они встрѣчали лишь несмѣтную и наглую нищету, вмѣсто роскошной природы, видѣнной на гравюрахъ—понтійскія болота и оголенныя степи Кампаньи, грандіозная прелесть которыхъ, понятно, для ихъ, опошленнаго воспитаніемъ чувства ничего не говорила. При приближеніи къ Вѣчному городу, разочарованіе ихъ было полное: они натыкались на ровно такую-же арку, такую-же пограничную караулку, такіе-же заборы, какъ у себя, на Екатерингофской заставѣ, а за этой аркой разстилался грязный, развратный, но живой и горячій Римъ, они же, по французскимъ книжкамъ съ анекдотцами, были подготовлены къ чему-то до-нельзя благообразному и порядочному. Большинство изъ нихъ, пораженное неожиданностью, спивалось, меньшинство же или вовсе



К. Брюлловъ. Портретъ Нестора Кукольника.

ни на что не смотрѣло и сидѣло дома, занимаясь, въ сплошной тоскѣ по родинѣ, всякимъ вздоромъ, или застрѣвало на первой попавшейся задачѣ, по совѣту, благоговѣйно выслушанному отъ какого-нибудь римскаго „Шебуева".

Брюлловъ былъ въ исключительныхъ условіяхъ: онъ получилъ порядочное домашнее образованіе зналъ кое-что по книгамъ (и дѣйствительно *зналъ*), а главное владѣлъ языками. Однако и его, при всемъ его апломбѣ, все-же какъ-то покачнуло отъ космополитической сутолоки, онъ тоже какъ-то ошалѣлъ при видѣ той настоящей Италіи, о которой не думалъ и не гадалъ, и хотя сталъ сходиться съ другими иностранцами, но это ничего новаго ему, въ сущности, не могло дать, ничего не могло выяснить, такъ какъ и всѣ другіе пенсіонеры, разные „prix de Rome", съѣхавшіеся отовсюду въ Римъ, были солдатами того-же войска, той-же дисциплины, какъ и онъ самъ, такіе-же калѣки, не сознававшіе своей искалѣченности.

Правда, среди этой однообразной толпы проходили иногда какіе-то юноши со вдумчивыми, монашескими лицами, въ средневѣковыхъ плащахъ и германскихъ беретахъ, но на этихъ юношей, никѣмъ еще изъ сильныхъ міра сего не поддержанныхъ, никто изъ товарищей Брюллова иначе не глядѣлъ, какъ съ презрительной усмѣшкой, и, разумѣется, не ему, убѣжденному въ собственной геніальности, могла бы придти мысль посмотрѣть, что это за люди, чего они хотятъ и о какой тамъ искренности и святости искусства говорятъ,—гораздо легче ему было, съ высоты своего величія, осмѣять „дураковъ-пуристовъ"!

Согласно наставленіямъ нашего „великаго думальщика" Шебуева, его скорѣе влекло къ тѣмъ „penseu'амъ", которые явились какъ послѣдній фазисъ Давидовской школы и провозглашали, что главное въ искусствѣ—расчетъ, мысль, сообразительность; но эти господа доводили свое ученіе до невозможной крайности, а крайностей Брюлловъ не любилъ. Геніальность его хоть и допускала обдуманность, но быструю, и не позволяла ему по-долгу останавливаться на одномъ и томъ-же вопросѣ,—громадное большинство вопросовъ было, впрочемъ, для него давно рѣшено, и ему-ли было тягаться съ Энгромъ, этимъ скучнымъ педантомъ, когда его влекло поспорить съ творцами Станцъ и Сикстинской.

Самая *живопись* была не особенно въ модѣ тогда въ Римѣ, и это такъ печально отразилось уже на Кипренскомъ. Того движенія, которое во Франціи успѣло породить „Барку Данте", еще здѣсь не было и въ поминѣ; вѣяніе романтизма, пронесшееся, какъ весенняя струя, по всей Европѣ, заглянувшее даже въ Россію, въ классической и самодовольной Италіи еще

не показывалось. Здѣсь, по-старому, все вниманіе было обращено на древній міръ, на возрожденіе его, а слѣдовательно прежде всего на скульптуру (Канова и Торвальдсенъ стояли въ зенитѣ своей славы), живопись же допускалась лишь такая, которая ближе всего походила на раскрашенные барельефы. Это отозвалось и на Брюлловѣ. Въ немъ были значительные колористическіе задатки, и дома они у него навѣрное развились-бы подъ вліяніемъ творчества Венеціанова, Тропинина и др., но тутъ, въ ядовитой атмосферѣ Рима, они получили сразу ложное направленіе и въ результатѣ дали то красочное charivari, которымъ онъ впослѣдствіи блисталъ.



К. Брюлловъ. Портретъ графини Самойловой.

Года проходили и Брюллову начинало становиться неловко передъ самимъ собой и передъ увѣровавшими въ него, что онъ засидѣлся на всякихъ портретахъ (лучшее, что было имъ сдѣлано въ Италіи) и пустячкахъ, когда онъ, Брюлловъ, былъ призванъ, чуть-ли не предназначенъ Богомъ, подарить Россію великимъ выраженіемъ „высшаго“ искусства, а слова Каммучини (имѣвшаго, несмотря на свою бездарность, громадное значеніе въ глазахъ академической молодежи), что этотъ великій талантъ способенъ только на мелкія вещи, не давали ему покоя. Его самолюбіе было напряжено до боли, и мало-по-малу онъ весь зарядился намѣреніемъ создать нѣчто до того великолѣпное и удивительное, чтобы всѣ современники, и скалозубъ Каммучини въ томъ числѣ, признали его наконецъ, Богомъ ниспосланнымъ геніемъ и на колѣняхъ просили у него прощенія за то, что могли усомниться въ немъ. Съ лихорадочной тревогой хватался онъ то за патріотическій сюжетъ „Олега“, то за граціознаго „Гиласа“, то за бурную „Осаду Коринѳа“, начиналъ *глубоко-патетическую* картину „Клеобисъ и Битонъ“, принимался за сладострастную, блестящую по краскамъ „Вирсавію“, но ко всему сейчасъ-же охладѣвалъ. Ему казалось, что все недостойно его вдохновенія, что это недостаточно значительно, чтобъ прорвать плотину, сковывавшую богатство его генія, въ сущности же онъ видѣлъ, принимаясь за любую изъ этихъ композицій, что, страннымъ образомъ, то, что онъ дѣлалъ, чрезвычайно походило на произведенія другихъ академическихъ „магистрантовъ,“ тогда какъ ему нужно было во что-бы то ни стало сдѣлать что-нибудь новое и совершенно замѣчательное. Онъ думалъ, что вся бѣда въ сходствѣ сюжетовъ, но не могъ замѣтить того, что вся бѣда въ немъ самомъ, въ его обезличенной душѣ.

Наконецъ, находясь какъ-то въ оперѣ Паччини „L'ultimo giorno di Pompeia", имѣвшей тогда громадный успѣхъ, онъ такъ былъ пораженъ захватывающимъ ея сюжетомъ, декораціями, бенгальскими огнями, хоровыми массами, печальной судьбой дѣйствующихъ лицъ, что, придя домой изъ театра, немедленно и сразу набросалъ почти цѣликомъ всю композицію новой картины. И такимъ образомъ, въ припадкѣ театральнаго восторга, усиленнаго свѣжимъ впечатлѣніемъ отъ только-что видѣнныхъ въ дѣйствительности развалинъ погибшаго города, зародилось „свѣтлое воскресеніе живописи"—„геніальная Помпея".

На этотъ разъ Брюлловъ почувствовалъ, что выбралъ „вѣрную" тему. Только-что набивъ себѣ руку на гигантской и удачной (хотя подслащенной) копіи съ „Аѳинской школы" Рафаэля, онъ легко справлялся съ колоссальной задачей. Какъ въ былое время въ Академіи, такъ и теперь, шутя срисовывалъ онъ одного натурщика за другимъ, прямо на холстъ, и превосходно по перспективѣ, придерживаясь двухъ-трехъ горячо написанныхъ этюдовъ съ натуры, выстроилъ точный и эффектный пейзажъ. Трудности ему доставила только группировка и онъ долго бился, пока не нашелъ, что всѣ характерные эпизоды на мѣстѣ, что всѣ отдѣльныя части связаны, что все ясно, что есть всего и на всѣ вкусы, что переданы всѣ составныя части древней жизни. Ему, настоящему академику, казалось необходимымъ, чтобъ картина представлялась полнымъ компендіумомъ по данной эпохѣ, какой-то иллюстраціей къ учебнику исторіи; самостоятельно и свободно схватить исторію, *пережить* ее, перечувствовать все событіе, подобно тому, какъ это было съ Делакруа или впослѣдствіи съ Суриковымъ, разумникъ Брюлловъ не былъ въ состояніи, такъ-же какъ не былъ онъ въ состояніи въ краскахъ передать одно цѣльное и глубокое настроеніе, но былъ принужденъ остановиться на чисто-театральной крикливости, напоминающей горѣніе бенгальскихъ огней и вспышки магнія.

Послѣ одиннадцати мѣсяцевъ безпрерывнаго труда (не считая двухъ лѣтъ подготовительныхъ работъ) картина была готова, мастерская открыта для публики, и публика повалила валомъ. Среди другихъ пришелъ изсушенный кавалеръ Каммучини, одобрилъ фигуры, классическія позы, какъ истый итальянецъ былъ тронутъ трескучимъ эффектомъ освѣщенія, и, несмотря на кипѣніе зависти, воскликнулъ: „Брюлловъ, вы колоссъ!" Пришелъ Вальтеръ-Скоттъ, старенькій, раззоренный, но все еще великій во мнѣніи тѣхъ, которые воображали, что его герои и оперные теноры въ точности передаютъ средневѣковыхъ рыцарей, долго сидѣлъ и смотрѣлъ на картину, замѣтилъ громадное сходство между этимъ зрѣлищемъ и захватывающими перипетіями своихъ романовъ—и воскликнулъ: „Это не картина, это цѣлая эпопея!" Такія слова, въ устахъ такихъ людей, какъ Скоттъ и Каммучини, казались *высшимъ* одобреніемъ, и послѣ нихъ никто ужъ не смѣлъ сомнѣваться въ талантѣ Брюллова. Все громче и громче разносилась по космополитическому Риму, а затѣмъ по всей Италии вѣсть: явился величайшій художникъ современности, явилась величайшая картина новыхъ временъ, и энтузіазмъ пріобрѣталъ все болѣе и болѣе характеръ чисто-итальянской горячки. Брюллова чествовали, какъ нѣкогда чествовали развѣ только Тиціана и поэтовъ-лауреатовъ, за нимъ ходили толпой по улицамъ, его впускали даромъ въ театры, для него не нужно было паспортовъ на щепетильныхъ границахъ крошечныхъ итальянскихъ княжествъ, о немъ говорили всѣ газеты, ему посвящались сонеты; дамы итальянскія и другія буквально рвали его на части, а онъ все это принималъ какъ должное и только обѣщалъ сотворить въ будущемъ нѣчто еще болѣе прекрасное.

Въ Петербургъ вскорѣ донеслась вѣсть объ этомъ тріумфѣ, вѣсть небывалая со временъ побѣдъ Суворова: Италія, Богомъ отмѣченная, какъ единствен-

ная по-истинѣ художественная страна, склонила голову передъ русскимъ геніемъ, признала его за величайшаго художника. Ушамъ своимъ не вѣрили русскіе люди,—и сгорая нетерпѣніемъ стали ждать появленія всѣми заглазно признанной картины *великаго* Брюллова. Положимъ, въ Парижѣ, послѣ Италіи, „Помпея" потерпѣла нѣкоторое фіаско. Французскіе критики, воспитанные на созданіяхъ Жерико̀, Делакруа и Декана, критики, которымъ мѣстные Брюлловы, съ Деларошемъ во главѣ, начинали надоѣдать, ничего геніальнаго въ этой картинѣ не нашли, и только похвалили ее свысока за порядочный рисунокъ, тутъ-же побранивъ за чрезмѣрную пестроту. Но, всѣ эти „французскія мнѣнія" сейчасъ-же были приписаны вліянію политическихъ обстоятельствъ (польскаго вопроса) и вкусу французовъ, всѣми признанному за дурной. Лихорадочное ожиданіе „Помпеи" въ Россіи послѣ того не только не ослабѣло, но, наоборотъ, если возможно, еще возросло. Когда же картина прибыла въ Петербургъ и была выставлена въ Зимнемъ Дворцѣ, а затѣмъ въ Академіи Художествъ на всеобщее любованіе, весь городъ, а за нимъ вся Россія безпрекословно увѣровали въ геніальность Брюллова, старъ и младъ, всѣ поголовно, начиная съ Гоголя, кончая самымъ тупымъ академистомъ. Всѣ вообразили, что теперь русская живопись призвана перевернуть исторію искусства, и Академія, оправдавшая возложенныя на нее ожиданія и воспитавшая такую всемірную знаменитость, вдругъ пріобрѣла значеніе и силу, которыхъ она раньше никогда не имѣла. Дѣйствительно послѣ нудныхъ и скучныхъ Егоровскихъ „Бичеваній", послѣ Шебуевскихъ „Вознесеній", (а также послѣ скромныхъ, едва замѣченныхъ сценокъ Венеціанова) такой фейерверкъ, такой трескучій оперный финалъ, громадный, превосходно исполненный, съ весьма красивыми, славно группированными статистами, долженъ былъ производить ошеломляющее дѣйствіе. (До сихъ поръ еще эта картина притягиваетъ, несмотря на всю свою ложь, своимъ убѣжденнымъ эффектничаніемъ, своимъ надутымъ, но выдержаннымъ паѳосомъ), и потому ничего нѣтъ мудренаго, что всѣ, и художники и публика, заболѣли самымъ бѣшенымъ энтузіазмомъ отъ нея.

Тѣмъ временемъ творецъ „Помпеи" совершилъ путешествіе на Востокъ, въ Грецію и Среднюю Азію. Но для Брюллова эта поѣздка не имѣла, и не могла имѣть, того значенія, которое такія-же поѣздки имѣли для Декана, Делакруа, Марильа и Фроментена. Брюлловъ къ Востоку подошелъ, какъ и къ Италіи, съ готовымъ мнѣніемъ, выработаннымъ на чтеніи романовъ и лицезрѣніи итальянскихъ пантомимъ. Поэтому-то онъ ничего, кромѣ дѣйствующихъ лицъ изъ романовъ и пантомимъ, тамъ не нашелъ, а надѣлалъ немало картинъ съ такими-же невѣроятными „turco magnifico", „sultana indiscreta" и „eunuco perfido", какихъ онъ могъ видѣть на итальянскихъ сценахъ. Сочныя, богатыя краски Востока, открывшія на многое глаза французскимъ художникамъ, ничему его не научили.

Лишь кое-что зачерченное въ путевую тетрадь просто и точно съ натуры, доказываетъ, что онъ побывалъ въ этихъ странахъ, и эти легкіе наброски остаются, наряду съ нѣкоторыми портретами, единственными вещами, которыми мы теперь способны еще дѣйствительно наслаждаться въ его творчествѣ. Глядя на нихъ становится особенно досадно и грустно, что его громадное и живое по своему существу дарованіе почти цѣликомъ ушло на ложь, на ничтожное и мертвое.

Здѣсь будетъ умѣстно упомянуть о художникѣ, съ которымъ Брюлловъ сходился еще въ Италіи, теперь снова встрѣтился во-время своего путешествія,

и на котораго онъ имѣлъ въ то время несомнѣнное вліяніе,—о князѣ Г. Г. Гагаринѣ, болѣе извѣстномъ своими археологическими изысканіями, архитектурными и декоративными опытами, стараніями возродить нашу древность, наше коренное искусство при помощи изученія старины *). Однако, князь Гагаринъ замѣчателенъ не только какъ археологъ, но и какъ художникъ, живой и интересный, къ сожалѣнію впослѣдствіи совершенно забросившій свободное творчество и отдавшійся (слѣдуя своей разсудочной и далеко невѣрной теоріи) возстановленію древней византійской иконописи въ „усовершенствованномъ“ видѣ. Батальныя его картины, иллюстрирующія всевозможные эпизоды завоеванія Кавказа, представляются явленіемъ совершенно аналогичнымъ одновременнымъ созданіямъ Раффе и отличаются тѣми-же достоинствами и недостатками, какъ произведенія французскаго мастера. Сразу видно, что онѣ не написаны филистеромъ, присяжнымъ баталистомъ, никогда не нюхавшимъ пороха и компановавшимъ ихъ дома, на заказъ, по топографическимъ планамъ и оффиціальнымъ реляціямъ. Отъ нихъ вѣетъ горячностью и страстностью, которыя могли быть вложены только очевидцемъ и участникомъ въ дѣлѣ. Но, къ сожалѣнію, дикій колоритъ, пестрота и дисгармонія краски—послѣдствіе увлеченія Брюлловымъ—сильно вредятъ впечатлѣнію, а слишкомъ *офицерскій* характеръ нѣкоторыхъ изъ этихъ вещицъ, отсутствіе въ нихъ трагедіи войны, указываютъ на то, что хотя князь Гагаринъ много и островидѣлъ, однако далеко не обладалъ истиннымъ проникновеніемъ въ смыслъ видѣнныхъ событій. Гораздо отраднѣе и цѣльнѣе его этюды иноземныхъ типовъ и бытовыхъ сценъ, видимо написанные подъ свѣжимъ, очень сильнымъ впечатлѣніемъ, на-память, или просто, непосредственно зарисованные съ натуры. По гибкости карандаша, по сочности краски, по мѣткости характеристики, они не только не уступаютъ лучшимъ однороднымъ произведеніямъ Брюллова, но даже иногда превосходятъ ихъ, такъ какъ сдѣланы съ бо́льшимъ вниманіемъ и безъ преднамѣреннаго отношенія къ дѣлу. Не только какъ документы о народахъ и мѣстностяхъ Востока, но и какъ художественныя произведенія, обширное твореніе князя Гагарина почти такъ-же драгоцѣнно, какъ творенія Марильа, Фромантена и Бида, и громадная коллекція его рисунковъ въ Музеѣ Александра III способна доставить бо́льшее удовольствіе, какъ этнографу, такъ и художнику.

*) [illegible] Мартыновымъ, [illegible] русскаго искус-[illegible] на которой за-[illegible] которой немы-[illegible] Москва и наша [illegible] не затронутыя [illegible] народная жизнь [illegible]

IX.

Когда въ Петербургѣ узнали, что авторъ „Помпеи" на пути домой, что онъ уже въ Москвѣ, то рѣшено было устроить ему небывалыя оваціи. Въ наши дни ежедневно бываютъ у Донона такія чествованія всякихъ юбиляровъ, какъ происшедшее въ Академіи 11 іюля 1836 г., но тогда, въ то чопорное, казенное время, этотъ обѣдъ, съ двумя оркестрами, съ картиной Брюллова въ фонѣ залы, съ лавровымъ вѣнкомъ, рѣчами, пьянствомъ и слезами умиленія,—показался чѣмъ-то фантастическимъ, какимъ-то неземнымъ раемъ и вконецъ отравилъ художественную молодежь. Желаніе стать Брюлловымъ, быть чествуемымъ на такихъ-же пиршествахъ—вотъ что теперь забродило въ юныхъ головахъ. Кому какое дѣло было до Венеціанова со всѣми его простоватыми сценками, когда теперь открывался путь Рафаэля и Гвидо, обсаженный лаврами, и ведущій прямо къ Парнасу, путь, прославленный „милымъ" Гоголемъ и „великимъ" Кукольникомъ! Создать вторую Помпею—стало мечтой горячихъ и пламенныхъ энтузіастовъ; старые профессора убѣдились, что имъ нечего бояться Брюллова, что онъ не измѣнилъ имъ: хоть и дерзкая вещь была его „Помпея", но все-таки несомнѣнно кровное дѣтище Академіи; умѣренные-же юноши также были очень довольны, такъ какъ, если они и отчаивались дойти до самого маэстро, то все же не теряли надежду попасть хоть въ свиту его, выучившись рисовать, какъ онъ тому выучился, не боясь эффектничанія, какъ онъ того не боялся.

И такимъ образомъ въ ту самую минуту, когда Пушкинъ съ прекрасной и какъ будто безпечной улыбкой предлагалъ свои роковые и небывалые вопросы,—до сихъ поръ еще не разрѣшенные,—когда Гоголь разразился грандіознымъ смѣхомъ, но вскорѣ спохватился и многозначительно запророчествовалъ, когда Кольцовъ запѣлъ свои простыя, но полныя таинственнаго смысла пѣсни, когда Лермонтовъ пріоткрылъ безконечную глубину своей трагической души, когда у насъ истинно-русское искусство—въ литературѣ—вдругъ разцвѣло такимъ пышнымъ и чудеснымъ цвѣтомъ, — тогда-то наша бѣдная живопись, въ чаду успѣха „Помпеи", въ сумятицѣ всеобщаго непониманія, толкаемая тѣми-же Пушкинымъ и Гоголемъ, вдругъ отвернулась отъ истины и жизни, и рабски поплелась вслѣдъ за итальянизированнымъ академикомъ, любуясь его „высшей школой", не замѣчая, что подъ блестками наряда его страдаетъ и ломается искривленное, развращенное существо.

Правда, тѣмъ временемъ въ казарменныхъ каморкахъ уже скромно списывалъ портретики съ товарищей бѣднякъ-офицеръ Ѳедотовъ, которому выпало на долю впослѣдствіи бросить самый тяжелый камень въ этого кумира, но для котораго Брюлловъ тогда былъ такъ недосягаемо высокъ, что о приближеніи къ этому колоссу, а тѣмъ паче о борьбѣ съ нимъ, ему, дилетанту-самоучкѣ, и въ голову не приходило; правда, въ разныхъ мѣстахъ Россіи уже жили, росли и развивались тѣ юноши, которые выступили потомъ одни сознательно, другіе (такъ-же, какъ Ѳедотовъ) безсознательно, самыми опасными врагами всего Брюлловскаго принципа; правда, въ Италіи, въ томъ же Римѣ, уже жилъ и страдалъ великій мученикъ Ивановъ, явившійся самой печальной жертвой Академіи и на вѣки тѣмъ опозорившій ее. Однако, въ тѣ дни

неистоваго восторга отъ Брюллова казалось, что навсегда установлялась новая, божественная система для русской художественной школы.

Брюлловъ создалъ цѣлую религію. Оно и не могло быть иначе при его деспотической, безусловно увѣренной въ себѣ натурѣ. Его манера держать себя, его снисходительный и великолѣпный тонъ, „геніальныя" причуды,—все свидѣтельствовало о сознаніи имъ своей огромной силы. Противорѣчій онъ не терпѣлъ вовсе, да ихъ ему почти и не приходилось встрѣчать,—такъ всѣ оказались въ Россіи неподготовленными для того, такъ мало всѣ чувствовали искусство. Положимъ, старикъ Венеціановъ съ разбитымъ сердцемъ глядѣлъ на то, какъ его ученики одинъ за другимъ перебѣгали къ Брюллову, и считалъ ихъ погибшими, но кто же слушалъ этого старика-чудака, кому какое дѣло было до его настоящихъ мужиковъ, до его настоящей Россіи, когда Брюлловъ обѣщалъ дать въ своей „Осадѣ Пскова" совсѣмъ новую, просвѣтленную Россію, какое-то высшее выраженіе русскаго героизма, русскаго религіознаго подъема, нѣчто такое, что вполнѣ равнялось бы по возвышенности пятому акту „безсмертныхъ" драмъ Кукольника. Вокругъ имени Брюллова сплелся цѣлый вѣнецъ сказаній, малѣйшее его слово заносилось въ художественную лѣтопись, которой чередующіяся поколѣнія художниковъ зачитывались съ трепетомъ душевнымъ, не подозрѣвая, что отравляютъ себя. Одно, впрочемъ, было дѣйствительно хорошо во всемъ этомъ бѣшеномъ увлеченіи, это—именно его бѣшенство, такъ какъ оно сообщило ему столь невѣроятную силу и распространеніе, что тогда до самыхъ глухихъ закоулковъ, гдѣ прежде никто ничего не слыхалъ объ искусствѣ, прогремѣло имя Брюллова. Это было хорошо въ томъ отношеніи, что такимъ образомъ вся Россія узнала о *существованіи* живописи и *могла*, слѣдовательно, и заинтересоваться ею.

Все въ Брюлловѣ подкупало, потому, что основная ложь была скрыта отъ слѣпого къ искусству общества. Такъ, напримѣръ, казалось, что разносторонность его воззрѣній, а слѣдовательно и безпристрастіе, безконечны, что онъ обладалъ на все отзывчивымъ и всеобъемлющимъ сердцемъ потому, что для Брюллова были одинаково дороги Рафаэль и Гвидо, Веласкезъ и ванъ-деръ-Верфъ! Начитанность его для русскихъ академистовъ, никогда ничего кромѣ французскихъ и русскихъ учебниковъ, да и то въ классѣ, не читавшихъ, представлялась безграничной и всѣмъ имъ казалось изумительнымъ, что онъ требовалъ, чтобы ему читали вслухъ во время работы—и не то, чтобы романы, вздоръ какой,—а Нибура, Шлоссера, научные трактаты. Особенно поразило то, что, будучи уже знаменитымъ художникомъ, онъ сталъ посѣщать университетъ, садился среди студентовъ и проникновенно слушалъ лекціи. Когда же этотъ „скромный" слушатель принимался, въ свою очередь, передъ признанными свѣтилами науки импровизировать цѣлыя системы космографіи и астрономіи, то священный трепетъ пробѣгалъ у присутствующихъ и даже овладѣвалъ самими свѣтилами, совершенно увлеченными его краснобайствомъ. Онъ казался идеальнымъ художественнымъ преподавателемъ, онъ сразу будто бы угадывалъ въ человѣкѣ его призваніе и затѣмъ предоставлялъ ему свободно развиваться, однако подъ тѣмъ условіемъ, чтобъ ученикъ *чрезмѣрно* не пользовался этой свободой и не удалялся отъ него. Наконецъ, много содѣйствовало упроченію вліянія Брюллова собственныя старанія его привязывать къ себѣ юношество, для чего онъ не прочь былъ входить съ ними въ заговоры противъ другихъ профессоровъ, по товарищески участвовать иногда въ ихъ шуткахъ и даже допускать ихъ до своихъ грандіозныхъ кутежей.

Замѣчательнѣе всего, что еще при жизни Брюллова можно было бы опом-

ниться и отрезвиться, такъ какъ все, что онъ сдѣлалъ здѣсь, у себя дома, кромѣ нѣсколькихъ хорошихъ портретовъ, въ сущности никого не должно было бы вводить въ заблужденіе. Его абсолютно-пустые образа, его балаганная „Осада Пскова", его достаточно-необъятное, но совсѣмъ тоскливое „Небо" въ Исаакіевскомъ соборѣ, его глупѣйшіе анекдотики, вродѣ „Сна бабушки и внучки", его натянутыя до смѣшного аллегоріи, вродѣ „Сатурна, представляющаго Нептуна другимъ богамъ", должны были бы открыть глаза, показать, что Брюлловъ не геній и даже вовсе не очень умный человѣкъ, а лишь блестящій салонный собесѣдникъ, подчасъ даже несносный своимъ важничаніемъ и самообольщеніемъ. Однако глаза русскаго общества были настолько ослѣплены, что открылись лишь тогда, когда оно заболѣло лихорадкой политическихъ реформъ, когда на все прежнее былъ поставленъ крестъ и оказалось, на-время по крайней мѣрѣ, что и Брюлловъ принадлежитъ къ старому. Тогда лишь русское искусство вздохнуло немного свободнѣе, а блестящій, но мучительно-безразсудный Брюлловскій кошмаръ прошелъ. Но тогда хотя и было сказано не мало словъ, искреннія убѣжденія новыхъ проповѣдниковъ не подѣйствовали глубоко, а были приняты какъ необходимая мода, съ другой стороны, наслѣдники Брюлловскихъ традицій время отъ времени подымали весьма пестрыя и яркія знамена, чѣмъ переманивали всю слабую, спутанную, въ глубинѣ души равнодушную къ искусству, толпу на свою сторону. Появленіе такихъ „брюлловскихъ" картинъ, какъ „Тараканова" Флавицкаго, „Грѣшница" Семирадскаго, или „Боярскій пиръ" К. Маковскаго, каждый разъ смущало общественное мнѣніе, и даже настолько, что самые устои реализма и націонализма не вполнѣ выдерживали всеобщій напоръ и какъ будто, къ великому соблазну прочихъ, колебались и только изъ упрямства не сдавались.

Все, что сдѣлано Брюлловымъ, носитъ несмываемый отпечатокъ лжи, желанія блеснуть и поразить. Нигдѣ, даже въ самыхъ интимныхъ по заданію сценкахъ, не видно искренняго отношенія, проникновеннаго душевнаго убѣжденія, того словомъ, что сообщаетъ, при наличности таланта и мастерства, главную драгоцѣнность художественнымъ произведеніямъ. Даже въ простыхъ рисункахъ и набросках видно его усиліе быть геніальнымъ и *удивительнымъ*, блеснуть умомъ и смекалкой. Но такъ какъ талантъ у Брюллова былъ исключительный, то зачастую въ его вещахъ трудно разобраться. Онѣ такъ подкупаютъ *легкостью* своего исполненія, что часто, любуясь въ нихъ этой легкостью, не замѣчаешь пустоты или напряженности замысла. Къ тому же „эпошистая" пикантность, которая вкралась въ нихъ, особенно въ нѣкоторыя жанрово-аллегорическія сценки, дотого въ совершенствѣ отражаетъ слабости своего времени, что уже по своей старинной глупости и наивности можетъ показаться въ наши, падкіе на все старое, дни—забавной и очаровательной. Всѣмъ намъ знакомо безконечно-сладкое чувство, которое овладѣваетъ нами, когда мы перелистываемъ старые альбомы или разглядываемъ сборники и мѣсяцесловы того времени, съ ихъ „скурильными" виньетками и заставками. Съ извѣстной точки зрѣнія все это нелѣпое становится трогательнымъ: передъ нами раскрываются не высшія точки той жизни, но всякій вздоръ, которымъ когда-то увлекались—грѣшки нашихъ дѣдовъ. Такъ точно, если и должно возмущаться всѣми Брюлловскими „Снами", „Итальянцами" и „Аллегоріями", то можно и наслаждаться ими, однако говорить о нихъ серьезно съ художественной точки зрѣнія тоже нельзя, такъ какъ по мыслямъ, по наивному своему умничанью они стоятъ ниже всякой критики, да и по своей слишкомъ условной техникѣ и ловкому, но безличному, рисунку зачастую немногимъ возвышаются надъ дюжинными литографіями, которыми украшались будуары гризетокъ во времена Поль-де-Кока. Приходится удивляться, до какой степени

умные и развитые люди того времени въ Россіи могли въ оцѣнкѣ произведеній Брюллова проявить такой недостатокъ художественной мысли и такую неразвитость вкуса: весь этотъ вздоръ принимать въ серьёзъ, а если что и въ шутку, то въ остроумную шутку. Объяснить это можно только тѣмъ, что раньше русскіе художники совсѣмъ не давали публикѣ чего-либо мало-мальски занятнаго. Венеціановцы были слишкомъ скромны и затерты, чтобъ задѣть любопытство и обратить на себя вниманіе, а другіе пекли вѣковѣчныя повторенія давно надоѣвшаго старья. Брюлловъ первый показалъ, что можно что-либо разсказать карандашемъ и красками, первый заставилъ публику читать такіе разсказы. Естественно, что она, очарованная неожиданностью, увидала въ этомъ лишнее доказательство его геніальности и съ тѣхъ поръ уже постоянно требовала, чтобы художники ей разсказывали, хотя бы такіе-же все пустяки.

Обыкновенно даже самые энергичные обличители брюлловскихъ недостатковъ выдѣляютъ цѣлую область его творчества—портреты, находя, что они составляютъ нѣчто особое и *вполнѣ* прекрасное. Разумѣется, портретъ, по самой своей природѣ, всегда будетъ фатально болѣе жизненнымъ, чѣмъ шаблонное „идеальное“ творчество, и понятно, что въ портретахъ Брюллова болѣе цѣльно, болѣе правдиво отразилось его время, нежели въ „Помпеѣ“ или во „Взятіи Богоматери на небо“. Однако назвать Брюллова *великимъ* портретистомъ невозможно, а сравнивать его съ Ванъ-Дейкомъ, Гальсомъ, Веласкезомъ прямо даже смѣшно, такъ какъ его нельзя сравнивать даже съ нашими русскими „стариками“: Левицкимъ, Боровиковскимъ и Кипренскимъ. Не говоря уже о такихъ курьёзахъ, какъ потѣшныя „Барышни Шишмаревы“, вполнѣ равняющихся по своей смѣхотворности его жанровымъ сценкамъ, — почти всѣ его дамскіе портреты, по альбомной жеманности и безвкусной претензіи, весьма близко подходятъ—не къ геніальнымъ портретамъ Энгра и Прюдона, и даже не къ пустоватымъ, но дивнымъ по краскамъ портретамъ Лоренса,—а къ блаженной памяти Винтергальтеру и къ нряднымъ парижскимъ „chromo“. По чисто живописному, техническому достоинству они, разумѣется, гораздо выше,—громадный талантъ Брюллова не могъ не проглянуть въ этихъ произведеніяхъ. Въ нихъ, въ особенности, любилъ онъ блистать бодрой и смѣлой кистью. Но зато какими угощаетъ онъ красками какъ-разъ въ портретахъ, какой представляютъ они невѣроятный калейдоскопъ радужныхъ колеровъ, нигдѣ въ другой странѣ недопустимый, кромѣ какъ у насъ, привыкшихъ и дома, и на улицахъ къ вопіющему безвкусію! Хороши яркость и разнообразіе красокъ, но разнообразіе и яркость, не приведенныя въ гармонію, въ систему,—довольно-таки мучительное для глазъ варварство.

Принято вообще восторгаться колоритомъ Брюллова и считать, что только благодаря ему русская школа освободилась отъ прежней робости и черноты красокъ, что благодаря ему могли развиться у насъ колористы. Но это невѣрно. Нельзя говорить, что Брюлловъ насадилъ въ Россіи пониманіе красокъ, когда у насъ именно до него и отчасти одновременно съ нимъ были такіе истинные колористы, какъ Боровиковскій, Кипренскій и Венеціановъ. Напротивъ того, если что онъ и привилъ русскому художеству, то это выѣзжаніе на трескучихъ эффектахъ, если что и внесъ новаго въ смыслѣ красокъ, то неразборчивое метаніе ими, разумѣется болѣе *веселое*, нежели коричневыя полотна Шебуева и Иванова, но все-же ничего общаго съ тѣмъ, что называется колоритомъ, не имѣющее.

Почти то-же придется сказать и объ его рисункѣ, если вообще слѣдовать академической системѣ говорить особо о томъ и о другомъ, что въ истинномъ художникѣ составляетъ одно неразлучное. Всматриваясь въ Брюлловскія линіи



Бруни. Мѣдный Змій.

и контуры, изучая его пропорціи и раккурсы, сейчасъ-же видишь, что все это сдѣлано рукой „спортсмена" рисунка, тренировавшагося на срисовываніи до 50-ти разъ одного Лаокоона. Карандашъ и кисть его бѣгали безъ запинки, ровно и гладко, все всегда у него оказывалось на своемъ мѣстѣ, стояло прямо, не криво и не косо; комнаты, зданія, сады были нарисованы вполнѣ правильно, согласно перспективной премудрости. Однако всегда отсутствовало главное. Души, темперамента, проникновенія, истиннаго знанія жизни, и подавно *стиля*, который слагается изъ всего этого, въ рисункѣ Брюллова не было нисколько. Если можно сказать, что Брюлловъ отлично рисовалъ, то это только съ точки зрѣнія Академіи. До истинно великихъ рисовальщиковъ, умѣющихъ однимъ *магическимъ* штрихомъ дать цѣлый характеръ, развернуть безконечные горизонты, передать любое настроеніе, ему безнадежно далеко.

Среди всей массы Брюлловскихъ произведеній встрѣчаются и такія, въ которыхъ громадный талантъ его все-же пробился, несмотря на академическую вышколенность и собственное ломанье, до полнаго великолѣпія, но ихъ очень не много — единственно только портреты. Ихъ нетрудно всѣ здѣсь перечислить. Не будь этихъ произведеній, можно было бы сдать Брюллова совсѣмъ въ архивъ, на одну полку съ Пилоти и де-Кейзеромъ, но они должны спасти его отъ забвенія. Чуть-ли не на первомъ мѣстѣ стоитъ акварельный портретъ Олениныхъ среди римскихъ развалинъ, небольшая вещица, но изумительная по тонкости рисунка и скромному вкусу красокъ, могущая стать рядомъ съ лучшими подобными произведеніями Энгра *). Затѣмъ слѣдуютъ столь-же прекрасный акварельный портретъ П. А. Кикина, блестящая, во весь ростъ, съ красивымъ пейзажемъ позади, „Всадница", портреты: И. Монигетти, Платона Кукольника (въ черномъ плащѣ на свѣтломъ фонѣ), Нестора Кукольника (выдержанный въ спокойной, чернозеленой гаммѣ) и болѣе горячій портретъ Струговщикова,—всѣ шесть въ Третьяковской галлереѣ,—любопытный, очень жизненный портретъ князя Голицына, отдыхающаго на креслѣ въ своемъ кабинетѣ, съ полной воздуха и свѣта анфиладой комнатъ позади, великолѣпный подмалевокъ къ Крылову, и красивый собственный портретъ, съ знаменитой рукой,—три послѣдніе въ Румянцевскомъ музеѣ, и еще десятокъ, преимущественно мужскихъ—въ частной собственности. Среди женскихъ портретовъ слѣдуетъ выдѣлить изъ всей Винтергальтеровщины два, оба графини Ю. П. Самойловой. Хотя они такъ-же безвкусны по общему замыслу, какъ и всѣ прочіе, но въ головахъ ихъ Брюллову удалось, вѣроятно, благодаря особенному отношенію его къ изображенному лицу, выразить столько огня и страсти, что, при взглядѣ на нихъ, сразу становится ясной сатанинская прелесть его модели.

---

*) Впрочемъ по манерѣ и тонкости рисунка какъ-разъ эта акварель скорѣе можетъ быть приписана, не смотря на современное свидѣтельство, его брату Александру. Александръ Брюлловъ, отдавшійся впослѣдствіи исключительно архитектурѣ и математикѣ, въ 20-хъ годахъ не только рисовалъ прелестные виды Петербурга, но, какъ уже сказано выше, былъ однимъ изъ лучшихъ портретистовъ своего времени, и въ Неаполѣ даже имѣлъ такой успѣхъ, что переписалъ въ акварeляхъ весь королевскій домъ и всѣхъ придворныхъ. Его акварели, вѣрнѣе—рисунки, подкрашенные водяными красками, такъ изящны, такъ мѣтко и тонко передаютъ черты изображенныхъ людей, такъ превосходно нарисованы, что могутъ не только спорить съ произведеніям брата, но даже, именно, съ лучшими Энграми, на которыхъ они всегда очень похожи.

X.

Брюлловъ умеръ сравнительно рано, 52-хъ лѣтъ, но значеніе его и послѣ смерти не скоро ослабѣло. Его убѣжденный помощникъ въ дѣлѣ обновленія и освѣженія академизма — Бруни, а также послѣдователи ихъ обоихъ, еще долгое время, благодаря своимъ иногда крупнымъ дарованіямъ, успѣшно боролись противъ враговъ, надвигавшихся на нихъ, въ лицѣ реалистовъ и націоналистовъ.

Бруни по всему своему внутреннему складу не такъ сильно, какъ сразу можетъ показаться, отличался отъ Брюллова, хоть и былъ болѣе затронутъ романтическимъ вѣяніемъ и особенно назарейцами. Бруни не отрекся, во имя ихъ ученія, отъ стараго—отъ всего того „болонства", которое впиталъ въ себя съ молокомъ матери. Въ глубинѣ души своей и онъ оставался всю жизнь тѣмъ-же мнимымъ классикомъ, тѣмъ-же поклонникомъ такъ-называемаго „высокаго стиля", драпировокъ, мускуловъ и мелодрамы, какимъ представляется Брюлловъ и всѣ единомышленники его, выросшіе на боготвореніи Лаокоона, Доминикина и Каммучини.

Даже жизнь Бруни имѣла нѣчто общее съ жизнью Брюллова, но она протекла болѣе ровно,—въ какомъ-то величественномъ спокойствіи, а не въ той оргіи успѣха, въ томъ шумѣ и гамѣ восторженныхъ овацій, среди которыхъ безвыходно находился Брюлловъ. Бруни былъ годомъ моложе Брюллова и также сынъ иностранца-художника, талантливаго декоратора, черезъ котораго, вѣроятно, и унаслѣдовалъ отъ своихъ итальянскихъ предковъ изумительную легкость работы и свое рѣдкое мастерство. Учился Бруни въ той-же петербургской Академіи, и хоть не кончилъ ее съ медалью, но успѣлъ проявить такія недюжинныя способности, что самъ Шебуевъ настоялъ на томъ, чтобы отецъ послалъ его за-границу. Въ Римѣ лавры Каммучини, только-что тогда изготовившаго своего „Атилія Регула", не дали и ему покоя, и задолго до „Помпеи" написалъ онъ свою „Камиллу", по истинѣ мастерскую, но глубоко-фальшивую, какъ финалъ какой-нибудь ложноклассической трагедіи, вещь. Затронутый затѣмъ за живое грандіознымъ успѣхомъ Брюллова, онъ принялся за картину также колоссальныхъ размѣровъ — за своего „Мѣднаго змѣя", который былъ оконченъ въ 1840 г., и имѣлъ такой-же успѣхъ въ Римѣ, какъ Помпея, но нѣсколько меньшій въ Петербургѣ. По возвращеніи въ Россію онъ, какъ и Брюлловъ, былъ занятъ Исаакіемъ и въ потемкахъ этого собора схоронены наиболѣе значительныя изъ его религіозныхъ композицій.

Будучи впослѣдствіи ректоромъ Академіи, Бруни долгое время служилъ вѣрнымъ стражемъ ея традицій. Брюлловъ—вѣчный импровизаторъ, легкомысленный человѣкъ—какъ *академическій дѣятель*, въ сущности, не былъ опасенъ и зловреденъ. Онъ былъ опасенъ и зловреденъ, какъ *художникъ*, увлекшій цѣлый народъ побрякушками своего творчества, но можно предположить, что, еслибы отъ него зависѣло оффиціальное завѣдываніе художественными дѣлами, то онъ не могъ бы такъ душить, такъ гасить все живое, какъ то дѣлалъ Бруни: въ Брюлловѣ не было для этого достаточно усидчивости, достаточно выдержки и убѣжденій. Напротивъ того благодаря Бруни, то, что было безсознательнымъ перениманіемъ въ началѣ вѣка, что завоевало себѣ всеобщія и нѣсколько безотчетныя симпатіи въ творчествѣ Брюллова,—то самое въ 50-хъ

60-хъ годахъ превратилось въ извѣстную систему, чуть было не сломившую новыя теченія, съ такими силачами во главѣ, какъ Перовъ и Крамской.

Талантъ Бруни былъ огромный и, пожалуй, не имѣлъ себѣ подобныхъ среди однородныхъ съ нимъ художниковъ не только у насъ, но и на Западѣ. Однако чисто художественная его дѣятельность имѣло меньшее *значеніе* въ современномъ русскомъ искусствѣ, нежели дѣятельность Брюллова, такъ какъ Бруни былъ еще дальше отъ русской жизни. Если Брюлловъ всей своей безшабашной натурой, своей яко-бы „душой на распашку"—отлично гармонировалъ съ нравами тогдашняго художественнаго общества, отлично со всѣми сходился, словами и обращеніемъ очаровывалъ и привязывалъ къ себѣ людей, то Бруни, несмотря на свою чисто итальянскую мягкость и вѣжливость, далеко не пользовался такой симпатіей. Вѣчно молчаливый, сосредоточенный, насупившійся, онъ казался неприступнымъ. У него была особенная манера держать себя, какъ будто умъ его былъ весь поглощенъ лицезрѣніемъ таинственнаго, какъ будто онъ всегда виталъ въ горнихъ сферахъ. Это выходило тѣмъ болѣе убѣдительно, что вовсе не было глупой позой, но только той формой самообмана, которая чаще всего встрѣчалась въ живописи XIX вѣка и такъ ясно выразилась въ Виртцѣ, Гюставѣ Моро и Редонѣ. Бруни внушалъ уваженіе, доходившее до трепета. Онъ необычайно „вѣско" исполнялъ свои ректорскія обязанности. Зато онъ совсѣмъ не умѣлъ увлечь за собой толпу современниковъ своимъ творчествомъ, не могъ сдѣлатья ихъ идоломъ и не породилъ ни единаго *истиннаго* послѣдователя. Онъ помогъ русскому искусству пойти по академической дорогѣ, но не съумѣлъ провести въ немъ на мѣсто Брюллово-Деларошевской формулы — свою собственную, хотя и вылившуюся полностью въ его произведеніяхъ.

Однако, если творчество Бруни не было столь значительнымъ для своего времени, то оно пережило скоро отцвѣтшее твореніе Брюллова и теперь все еще способно вводить въ обманъ, заставлять ложь принимать за истину, тогда какъ „Осада Пскова" и „Взятіе Богородицы на небо" радуютъ, по старой памяти, лишь сильно состарившихся юношей 40-хъ годовъ, по-прежнему раздавленныхъ величіемъ „Карла Великаго въ живописи". Когда видишь прелестныхъ, мягкихъ и гибкихъ ангеловъ Бруни, путающихся въ дивныхъ, „съ большимъ вкусомъ" развѣвающихся складкахъ ихъ облаченій, когда глядишь на его, тонко отъ Овербека и Фейта заимствованнаго, Спасителя, на его апостоловъ, такихъ добрыхъ, умныхъ и неумолимо серьезныхъ, то невольно вспоминаешь объ очевидной, подчасъ черезчуръ наивной, поверхностности Брюллова, и тогда готовъ воскликнуть: вотъ по истинѣ религіозная живопись, вотъ святость, душа, проникновеніе и откровеніе.

Брюлловъ, несмотря на все свое сходство съ болонцами, въ сущности, сильно уступалъ имъ. Онъ былъ слишкомъ засушенъ суровой и тупой школой Андрея Иванова, и слишкомъ опошлился затѣмъ среди варварскаго въ художественномъ отношеніи общества, чтобъ равняться ученому Каррачи, соблазнительному Гвидо, мрачному Гверчино и умному Дзампіери. Совсѣмъ другое — Бруни, который былъ *достойнымъ* наслѣдникомъ всѣхъ этихъ художниковъ и великолѣпно впиталъ въ себя ихъ изумительное мастерство, подобно имъ съумѣлъ развиться до высшей точки школьнаго совершенства. Мало того, ему удалось придать къ унаслѣдованному отъ нихъ эклектическому фонду, состоящему изъ заимствованій у Рафаэля, Леонардо и Буанаротти (заимствованій такъ остроумно ими претворенныхъ въ нѣчто болѣе доступное для толпы, болѣе гибкое, растяжимое и прельстительное) еще одну, новую прелесть: прелесть святости, пикантнаго мистицизма, чего-то и сладострастнаго и чистаго. Брюлловъ грубъ. Если



Бруни. Потопъ.

съ нимъ еще не совсѣмъ порѣшили, то благодаря только отсутствію у насъ въ обществѣ и даже среди художниковъ любовнаго и глубокаго отношенія къ искусству. Бруни напротивъ того, могъ-бы импонировать не только у насъ. Подобно нѣкоторымъ западнымъ художникамъ, онъ представляется какимъ-то загадочнымъ, какъ будто глубокимъ, какъ будто понявшимъ сверхчувственное и таинственное. Вь немъ есть и аскетическая прелесть нѣкоторыхъ прерафаэлитовъ, попавшая къ нему вѣроятно отъ назарейцевъ, и рядомъ съ этимъ что-то обольстительное, ядовито-сладострастное, что встрѣчается у Альбано и Франческини.

Въ нѣкоторыхъ вещахъ эта чувственная сторона выглянула вполнѣ откровенно, безъ всякой примѣси, и эти какъ-разъ вещи даютъ намъ настоящаго Бруни, помимо его воли и сознанія, раскрываютъ всю глубину языческой души его, и только эти его произведенія, вѣроятно, навсегда сохранятъ свою прелесть, даже тогда, когда всѣ его полу-Корнеліанскія полу-Гвидовскія грандіозныя композиціи уже никого не будутъ обманывать. Его вакханки, наяды и амуры, дѣйствительно, *прекрасны*. Его боги, если и не боги древне-греческаго Олимпа, то того Олимпа, который былъ открытъ Рафаэлемъ. Замѣчательно, что въ этихъ картинахъ Бруни виденъ поворотъ не къ жеманности XVII и XVIII вѣка, а скорѣе къ самому Рафаэлю, и не такой поворотъ, который былъ и въ Егоровѣ—жалкій академическій плагіатъ, жалкія потуги угнаться за Геніемъ красоты,—но проявленіе той-же откровенной, здоровой и мощной чувственности, которыя составляли основу личности великаго Урбинца.

Однако не эти картины, которыхъ самъ „мистикъ“ Бруни, вѣроятно, стыдился, составили славу его, не ихъ предлагалъ онъ въ примѣръ молодымъ поколѣніямъ, не въ угоду имъ проклиналъ все новое и свѣжее, что росло вокругъ него. Бруни былъ дитя слишкомъ изолгавшейся эпохи, чтобы вѣрить даже той правдѣ, которая была въ собственной душѣ его, а если ужъ онъ самъ не вѣрилъ, то никого и не могъ заставить повѣрить, тѣмъ болѣе, что очень мало произвелъ такихъ вещей. Славу Бруни, наоборотъ, составило какъ-разъ то, въ чемъ ярче всего выразился болонизмъ его: тѣ, претендующія на глубину и мистику, дѣйствительно превосходно исполненныя, но, въ сущности, только велерѣчивыя и реторическія религіозныя картины, въ которыхъ больше хитроумной поддѣлки, нежели истиннаго, свободнаго творчества.

XI.

Историческое значеніе Брюллова и Бруни для русскаго искусства заключается въ томъ-же, въ чемъ заключается историческое значеніе Энгра и Делароша для Франціи, первыхъ Дюссельдорфцевъ и отчасти Назарейцевъ для Германіи. А именно въ томъ, что они влили новую кровь въ истощенный, засохшій-было на классической рутинѣ академизмъ и тѣмъ продолжили искусственно его существованіе на многіе годы. Благодаря своимъ исключительнымъ талантамъ Брюлловъ и Бруни окружили академизмъ такимъ ореоломъ, сообщили ему такой парадный, великолѣпный блескъ, что масса художниковъ, особенно среди начинающихъ, приняла эту поддѣлку за дѣйствительно истинное и высокое искусство и попала на свою погибель въ широко разставленныя сѣти обновленной академической системы.

Но среди безчисленныхъ послѣдователей Бруни и Брюллова лишь человѣкъ пять, шесть заслуживаютъ вниманія исторіи, такъ какъ они, по крайней мѣрѣ, приблизились по школьному мастерству техники и по извѣстной значительности замысловъ къ двумъ этимъ корифеямъ, большинство же русскихъ художниковъ, поступившихъ въ академическій станъ, иногда талантливыхъ, но сбившихся съ толку, большею же частью бездарныхъ, расчитывавшихъ посредствомъ одной выучки, пробраться до фортуны и почестей, не представляютъ ровно никакого интереса.

Очень трудно, впрочемъ, одной какой-либо общей чертой опредѣлить сущность обновленнаго академизма, какъ системы, школы или направленія. Отличіе академиковъ XIX вѣка и въ Европѣ, и у насъ отъ предшествующихъ — рабскихъ поклонниковъ античности—заключается именно въ томъ, что въ ихъ творчествѣ *не было* такой общей черты, не было опредѣленной программы, чего-либо вродѣ прямолинейной ложно-классической системы Лессинга и Винкельмана, которая сообщала ея представителямъ—Давидамъ и Шебуевымъ, извѣстную почтенность, всегда присущую людямъ, въ чемъ-либо (хотя-бы вздорномъ) твердо убѣжденнымъ. Такихъ прямолинейныхъ убѣжденій,—вродѣ того, что древніе только совершенны и образцовы—у новой формаціи академическихъ художниковъ не было, если не считать одного—отрицательнаго, что дѣйствительность не можетъ быть предметомъ художественнаго вдохновенія...

Въ этомъ отсутствіи или, во всякомъ случаѣ, шаткости убѣжденій нельзя не видѣть косвеннаго вліянія романтизма, который въ началѣ вѣка получилъ

такую силу, что пропиталъ всю жизнь европейскаго и отчасти русскаго общества и просочился даже сквозь толстыя стѣны академій *), гдѣ породилъ двойственность, вмѣсто прежней простоты и цѣльности. Брюлловъ и Бруни, воспитанные въ школѣ на исключительномъ поклоненіи тогѣ и Антиною, въ жизни затѣмъ встрѣтились съ совсѣмъ инымъ — съ восхваленіемъ средневѣковой, „готической“ старины, съ увлеченіемъ красотой тамъ, гдѣ раньше имъ указывали на одно уродство; они встрѣтились съ такими художественными настроеніями, о которыхъ въ юности ихъ не было и рѣчи. Эти восхваленія, увлеченія и настроенія были притомъ тогда такъ всеобщи и заразительны, что даже они—несчастные крѣпостные русской Академіи—наполовину заразились ими и эту-то заразу и перенесли затѣмъ (въ достаточной мѣрѣ обезвреженной) въ Академію,—одинъ въ видѣ „исторической живописи“ типа Делароша, другой въ видѣ болонизированнаго Назарейства. Имъ удалось это тѣмъ легче, что старые схоласты, не могли замѣтить въ этихъ нововведеніяхъ ничего предосудительнаго, такъ какъ ничего общаго съ ненавистной высотой душевныхъ порывовъ настоящаго романтизма въ обновленномъ, на романическій ладъ, творчествѣ Брюллова и Бруни не находили, а сознавали, что здѣсь было, подъ другимъ соусомъ—Овербековскимъ или Кукольниковскимъ—то-же самое, расчетливое, мелодраматическое и нарядное искусство, которому „незабвенные“, въ классическомъ родѣ образцы дали Угрюмовы, Акимовы, Давиды и Менгсы **).



Бруни. Вакханка.

*) Нѣчто подобное произошло въ наше время съ реализмомъ.

**) Принято у насъ считать Брюллова и всѣхъ его послѣдователей романтиками, однако это по недоразумѣнію. Можно вполнѣ утверждать, что у насъ въ живописи вообще романтизмъ такъ и не проявился, если не считать предвѣстниковъ его: Кипренскаго, Орловскаго и Воробьева, эпигона Айвазовскаго, о которомъ рѣчь будетъ впереди и, пожалуй, еще одиноко стоящаго Ломтева, грустнаго пропойцу, далеко не высказавшагося вполнѣ, занимавшагося большей частью подражаніями нѣкоторымъ французскимъ романтикамъ, но доказавшаго въ этихъ подражаніяхъ, что въ немъ было чувство таинственнаго, кое-какое расположеніе къ сказочному, волшебному и небывалому. Его гроты съ нимфами, рембрандтовскіе турки въ невѣроятныхъ чалмахъ, си-

Когда Делакруа писалъ свои историческія картины—„Крестоносцевъ" или „Убіеніе Ліежскаго эпископа", то ему всего менѣе дѣла было до вѣрности костюмовъ и обстановки, до школьной правильности рисунка и опрятной живописи. Ему нужно было выразить лишь психическую, „страстную" сторону происшествій. Правда, картины его страдаютъ и въ отношеніи археологической точности, и въ отношеніи анатоміи и перспективы, писаны точно въ припадкѣ — „грязно" и неистово, однако именно благодаря такому презрѣнію къ сухому педантизму и къ мѣщанскому благообразію, его вещамъ сообщился тотъ истинный трагизмъ, та судорожная жизненность, та глубина красокъ и увлекательная нервность техники, которыя ставятъ Делакруа въ живописи на ту-же высоту, которую столпы романтизма Байронъ, Шиллеръ и Гюго занимаютъ въ литературѣ, а Бетховенъ и Шубертъ въ музыкѣ. Делакруа былъ истиннымъ романтикомъ, иначе говоря истиннымъ художникомъ.

Совсѣмъ инымъ были Энгръ и Жераръ, когда они писали историческія картины, и безконечный рядъ ихъ послѣдователей: Деларошъ, Флёри, Конье, Бельгійцы, Дюссельдорфцы, позже Кабанель, Пилоти, наконецъ Мункачи и Рошгроссъ. Они брались за иллюстрацію всевозможныхъ историческихъ событій отнюдь не съ той-же цѣлью, какъ Делакруа, но и не для воплощенія каноновъ ложно классической красоты, подобно ихъ предшественникамъ, но попросту для изображенія занимательныхъ историческихъ разсказиковъ въ духѣ драмъ Делавинья и романовъ Александра Дюма-пэра. Они представляются типичными оффиціальными, (а слѣдовательно академическими) мастерами „Реставраціи" „Juste milieu" и „Второй Имперіи"—но ничего, кромѣ сюжетовъ изъ средневѣковой исторіи, не имѣютъ общаго съ романтизмомъ. Эти живописцы валили на свои картины цѣлые магазины старинныхъ платьевъ, уборовъ, мебели и утвари, точно-скопированныхъ съ документовъ, но притомъ удовлетворялись въ краскахъ—вялымъ, стушеваннымъ или, наоборотъ, кричащимъ и пестрымъ колоритомъ, а въ типахъ, драматизаціи и историческомъ одухотвореніи тѣмъ, что разставляли свои персонажи „сценично", въ приличной группировкѣ, придавали ихъ лицамъ суммарное сходство съ достовѣрными портретами и шаблонныя выраженія ужаса, гнѣва, веселія и печали. Получались иногда очень нарядныя и эффектныя сцены, сильно напоминающія оперные финалы съ позирующими актерами, но ровно ничего отраднаго и драгоцѣннаго въ смыслѣ *жизни*, настроенія или просто живописи. Эти мастера не были романтиками, но были порожденіями романтизма на академической почвѣ.

У насъ при забитомъ и въ тоже время оффиціальномъ положеніи искусства *романтизмъ* совсѣмъ не могъ проявиться, а проявилась только такая *романтическая мода* въ академической редакціи. Но, если не подлежитъ сомнѣнію, что многіе изъ „историческихъ" художниковъ на Западѣ заслуживаютъ, какъ ловкіе „режиссёры" и, въ особенности, какъ знатоки внѣшнихъ сторонъ прежней жизни, большаго вниманія и уваженія, то приходится сознаться, что найти такихъ-же у насъ среди „историческихъ" живописцевъ Брюлловскаго типа трудно *).

дящіе въ фантастическихъ, зеленыхъ подземельяхъ, странные пожары и развалины монастырей, а также одна его дикая, но насыщенная, довольно красивая краска, имѣютъ что-то общее съ вымученными фантазіями декадента романтизма—Гюстава Моро.

*) И совсѣмъ невозможно среди представителей, шедшихъ въ академической иконописи слѣдъ за псевдоназарейцемъ Бруни. Такихъ, впрочемъ, было немного, да и тѣ, которые были, повторяли лишь слабыя стороны мастера и далеко не достигли того размаха и того мастерства композиціи, которыя и до сихъ, несмотря на скрываемую подъ ними фальшь, сообщаютъ

Не имѣя въ своемъ обиходѣ ни феодальныхъ замковъ, ни готическихъ соборовъ, ни Нюрнберга, ни Тоуэра, ни Рейна, ни Брокена, наши художники-историки, увлекшіеся не романтизмомъ (это у насъ никому не было по силамъ),— но той академической, „Деларошевской" передѣлкой романтическаго идеала на буржуазный ладъ, должны были довольствоваться плохо понимаемыми чужеземными матеріалами, добытыми изъ вторыхъ рукъ, сильно уже обветшалыми и разбавленными. Поэтому у насъ не могла появиться даже и та историческая „приличнаго и почтеннаго вида" живопись, которою гордились иностранныя академіи, а получилась лишь аляповатая, смѣшная копія съ этого, малохудожественнаго творчества. Даже Брюлловъ и всѣ тѣ изъ его непосредственныхъ и дальнѣйшихъ послѣдователей, кто пожилъ по нѣсколько лѣтъ за-границей, не написали ни одной порядочной исторической картины—кромѣ какъ изъ античной жизни, болѣе знакомой имъ по школьнымъ традиціямъ и гипсовымъ богатствамъ академическихъ классовъ. Невозможно найти хоть одну историческую картину во всей русской живописи съ сюжетомъ не античнымъ, которая носила бы подобіе—не говорю: жизненности и темперамента, совершенно недоступныхъ представителямъ въ художествѣ схоластики и мѣщанскаго благонравія,—но хотя-бы исторической достовѣрности. Самъ Брюлловъ, пріученный съ дѣтства къ римскимъ драпировкамъ и преторіанскимъ шлемамъ, могъ создать въ своей на половину ложно-классической, *Давидовской* „Помпеѣ" *) нѣчто болѣе или менѣе правдоподобное и похожее на хорошо поставленную оперу, съ античнымъ сюжетомъ, но Брюлловъ, бравшійся за совершенно чуждыхъ для него „Инесъ", заговорщиковъ, рыцарей, пажей и трубадуровъ, былъ только смѣшонъ, точь-въ-точь какъ смѣшны петергофскія дачи въ видѣ готическихъ замковъ или тѣ „страшные", съ приключеніями, романы изъ средневѣковой жизни, которые печатались тогда и въ русскихъ журналахъ въ подражаніе иностраннымъ образцамъ.

Замѣчательнѣе всего то, что и русская древность для русскихъ академически-историческихъ живописцевъ долгое время—до появленія Шварца— оставалась столь чуждой, столь неизвѣданной или, вѣрнѣе, невнимательно и недобросовѣстно изучаемой, что и въ иллюстраціяхъ къ отечественной исторіи

произведеніямъ нашего Корнеліуса извѣстную прелесть и торжественность. Сюда относятся: нѣмецъ Неффъ и подражатель его итальянецъ Дузи, которые засахарили сладость Бруніевской мистики до послѣднихъ предѣловъ и такъ-же, какъ въ своихъ знаменитыхъ „нимфахъ" „спящихъ дѣвушкахъ" они превратили чувственность Бруни въ какую-то гладкую и розовую á la Riedel жеманность; полубрюлловецъ, нѣмецъ Моллеръ, о которомъ будетъ еще сказано впереди. Марковъ бездарный человѣкъ, попытавшійся было угнаться за Бруніевскою величественностью композиціи въ своемъ Тріипостасномъ Богѣ, но справившійся съ этой задачей только благодаря помощи Крамского (нашимъ Микель-Анжело не подъ-силу были многосаженные плафоны), и, наконецъ, Васильевъ, скучный труженикъ, шедшій робко по пятамъ Фландрена и Бруни, и пожелавшій, очень неудачно, соединить ихъ назарейскій пошибъ съ византійской застылостью. Всѣ эти *лучшіе* товарищи и преемники Бруни едва-ли достойны простаго перечисленія въ исторіи живописи. Остальные-же художники, рѣшавшіеся дерзновенной рукой творить украшенія для Божіихъ церквей и писать образа для молитвъ, были окончательно безличными иконописцами, идеаломъ которыхъ были болонскія сочиненія Карла Павловича. Они несомнѣнно уступали суздальцамъ, простымъ деревенскимъ малярамъ, такъ какъ не обладали даже ихъ традиціоннымъ стилемъ и не владѣли ихъ декоративными шаблонами. Таковыхъ, съ „академическимъ" Верещагинымъ во главѣ, было великое множество и много вреда они всѣ нанесли русскому народному вкусу тѣмъ, что ихъ твореніями часто заполнялись цѣлые храмы (напр. Храмъ Спасителя) и, что окончательно грустно, иногда замѣнялась древняя живопись въ старинныхъ церквахъ...

*) Романтическій моментъ въ этой картинѣ заключается только въ страшномъ и даже торжественномъ паденіи языческихъ кумировъ съ высоты разрушающагося храма.

они были не менѣе лживы, смѣшны и уродливы, чѣмъ тогда, когда пробовали тягаться съ учеными Деларошевцами на почвѣ *европейской* старины. Такая нелѣпица, какъ „Осада Пскова“ Брюллова или „Петръ“ полуфранцуза Штейбена, какъ серіи иллюстрацій къ русской исторіи Бруни и академическаго Верещагина, какъ „Богатыри“ и „Защита Лавры“ послѣдняго, а также вся „малафѣевщина“ гг. Вениговъ, Плѣшановыхъ, Сѣдовыхъ, Литовченокъ и многихъ другихъ, останутся навсегда превосходными примѣрами того, какъ мало могла дать Академія даже въ такой доступной для *школы* сферѣ, какъ *знанія* по исторіи своей родины.

Академизмъ, получившій въ Россіи могущественную „рекламу“ въ лицѣ талантливыхъ Брюллова и Бруни, жилъ долго и дожилъ до самаго нашего времени—дойдя впрочемъ теперь уже до полнаго упадка, до лавочнаго производства, ежегодно выставляемаго на нѣкоторыхъ петербургскихъ выставкахъ. Какъ на Западѣ долгое время спустя послѣ блестящихъ, повсемѣстныхъ успѣховъ Мейербера и Доницетти, Делавинья и Скриба, Делароша и Бельгійцевъ держался, благодаря академіямъ и консерваторіямъ, пользовавшимся правительственной поддержкой, „буржуазный романтизмъ“ (въ исторической оперѣ, историческомъ романѣ и драмѣ, и въ особенности въ исторической живописи), такъ точно и въ Россіи вслѣдъ за Брюлловымъ и Бруни пошла масса народа, и не только среди поколѣнія, явившагося непосредственно вслѣдъ за ними, но и среди такихъ, которые выступали на публичную арену 20, 30 и 40 годами позже появленія „Помпеи“ и „Мѣднаго Змія“. Нѣсколько уже разъ съ тѣхъ поръ казалось, что академическая система рушится. Такіе удары, какъ уничтоженіе казеннокоштныхъ учениковъ въ Академіи, какъ появленіе Ѳедотова, какъ разцвѣтъ реализма, выходъ изъ Академіи 13-ти конкуррентовъ, успѣхи передвижниковъ, разшатывали всю академическую схоластику, указывая, что и внѣ ея теплицъ можетъ произростать художество и что это художество даже болѣе чистой пробы, нежели то велерѣчивое и громоздкое, которое изготовлялось подъ ея указаніями. Однако силъ въ академическомъ войскѣ было до самаго послѣдняго времени, (когда уже старѣющій, но зато ставшій авторитетнымъ, „передвижническій“ реализмъ вытѣснилъ его изъ собственныхъ укрѣпленій) достаточно, чтобъ упорно бороться и зачастую выходить изъ такихъ стычекъ побѣдителемъ.

Уже въ 50-хъ годахъ плеяда непосредственныхъ Брюлловскихъ подражателей чрезвычайно быстро изсякла. Всѣ убѣдились, что Раевы и Капковы, Петровскіе и Завьяловы невыносимо скучны. Но какъ разъ въ это время появилась картина Моллера, прославившагося уже раньше своимъ „Поцѣлуемъ“, картина назарейскаго, но вѣрнѣе чисто-академическаго стиля „Св. Іоаннъ на Патмосѣ“, жестокая по приторности красокъ вещь. Для насъ теперь эта картина доказываетъ лишь сбитость бѣднаго Моллера съ толку и, пожалуй, еще его почтенный, но чисто-лютеранскій, разсудочный піэтизмъ, однако въ свое время она чрезвычайно понравилась своей округленной и складной композиціей, величиной и многосложностью, серьезностью и „значительностью“. У Моллера, судя по его портретамъ и по *живописи* его „Поцѣлуя“, вѣроятно, былъ настоящій талантъ, но талантъ этотъ весь ушелъ на вздорные Брюлловскіе жанры. Когда-же Моллеръ устремился къ творчеству болѣе высокаго полета, то оказалось, что это для него слишкомъ поздно, что онъ уже совсѣмъ искалѣченъ. Въ „Патмосѣ“ такъ мало правды и искусства, что даже картины Овербека должны теперь казаться рядомъ съ нимъ вполнѣ *жизненными* произведеніями *).

*) Но Моллера критиковали современники, не за то вовсе, что онъ не могъ догнать Овер-а за то, что онъ, великій русскій художникъ, любимый ученикъ Карла Павловича, вздумалъ

Въ 60-хъ годахъ Академія выдвинула Флавицкаго—другая надежда ея, талантливый Чивилевъ, умеръ еще во время пенсіонерства. Флавицкій завоевалъ всеобщія симпатіи и даже Стасова, не столько, впрочемъ, своими пестрыми „Мучениками“ (время безумно-жестикулирующихъ картинъ прошло и сама „Помпея“ въ 60-хъ годахъ не вызвала бы прежняго фурора), сколько знаменитой „Княжной Таракановой“, успѣху которой, быть-можетъ, много способствовало и то, что эпизодъ былъ представленъ происходящимъ въ интересовавшей всѣхъ тогда Петропавловской крѣпости, и что изображена была жертва деспотическаго неправосудія. Впрочемъ, въ этой хорошо рисованной и очень порядочно написанной картинѣ есть нѣчто, дѣйствительно, трогательное, не смотря на анекдотическую тему и мелодраматизмъ положенія.

Наконецъ въ 70-хъ годахъ Академія вдругъ снова — на сей разъ рѣшительно—воскресла, (и произошло это опять-таки параллельно воскресенію ея на Западѣ стараніями Жеромовъ, Пилоти и Тадемъ), вѣроятно, вслѣдствіе того, что никогда еще ей такъ не угрожала гибель со стороны живого искусства, какъ именно въ тѣ дни. Вліяніе отдѣльныхъ личностей, какъ Бруни, князь Гагаринъ и другіе, а также общественная реакція противъ того, о чемъ гражданскіе плакальщики твердили безъ умолку, породили цѣлую фалангу новыхъ академическихъ художниковъ. Пониманіе искусства въ обществѣ и среди самихъ художниковъ тогда еще не дозрѣло до того, чтобы видѣть художественные пути внѣ служенія гражданскимъ идеямъ на почвѣ реализма или внѣ академическихъ каноновъ. Кто не хотѣлъ идти за Чернышевскимъ—шелъ фатально за Брюлловымъ, кто былъ недоволенъ понуканіемъ Стасова къ лаптямъ—старался влюбиться въ драпировки и гипсы, наконецъ, кто жаждалъ высокаго искусства—воображалъ, что внѣ громадныхъ полотенъ съ историческими сюжетами оно немыслимо.

Въ творчествѣ этихъ послѣднихъ своихъ представителей академическое искусство сдѣлало большіе успѣхи въ смыслѣ техники, красокъ, знанія правды, и даже въ научномъ отношеніи. Эти художники не могли не воспользоваться тѣмъ, что творилось рядомъ въ реалистическомъ и національистическомъ лагеряхъ и, какъ настоящіе болонцы, они впитали въ себя все это, выработанное даже врагами и сдѣлали изъ всего этого опасное орудіе въ борьбѣ съ ними. Брюлловцы 40-хъ, 50-хъ и 60-хъ годовъ: Моллеръ, Танковъ и Флавицкій не далеко ушли отъ самого Брюллова въ смыслѣ красокъ, освѣщенія, драмы и археологической стороны дѣла; новые Брюлловцы 70-хъ годовъ: Семирадскій, Полѣновъ, К. Маковскій остроумно высмотрѣли все, что было сдѣлано на Западѣ, вплоть до импрессіонистовъ, и у насъ—Ивановымъ и Шварцемъ, претворили это въ себѣ въ нѣчто болѣе пріятное и ласкающее для толпы и великолѣпно всѣмъ этимъ воспользовались (точь-въ-точь какъ Деларошъ и русскій Деларошъ Брюлловъ—романтизмомъ и первыми открытіями реализма), для своего наряднаго и лживаго творчества.

Изъ этихъ трехъ послѣднихъ и главныхъ эпигоновъ Брюллова Семирадскій заслуживаетъ особеннаго вниманія, какъ художникъ большаго таланта, имѣвшій, по чисто-живописнымъ способностямъ, немногихъ равныхъ себѣ не только среди единомышленниковъ, но и среди людей, отдавшихся болѣе задушевнымъ и искреннимъ задачамъ. Семирадскій безспорно оказалъ значительное вліяніе на русское искусство, но не только вредное тѣмъ, что онъ еще разъ оживилъ раздавленный было начинаніями 60-хъ годовъ академизмъ,

---

погнаться за такимъ ничтожествомъ, какимъ представлялся у насъ всѣмъ глава нѣмецкихъ пуристовъ.

но и благотворное какъ блескомъ, ясностью и богатствомъ своихъ красокъ, такъ и исключительнымъ, даже для Запада, мастерствомъ техники.

Цѣликомъ все свое большое дарованіе Семирадскому, однако, удалось проявить только въ пейзажахъ, въ которыхъ онъ съумѣлъ, какъ никто, выразить прелесть южной природы, а также еще—въ удивительно мастерской передачѣ разныхъ аксессуаровъ: шелковыхъ и шерстяныхъ матерій, бронзы и мрамора, перламутра и терракоты. Къ сожалѣнію Семирадскій не понялъ круга своихъ способностей, и создалъ лишь крайне ограниченное количество пейзажей и вовсе не писалъ „чистыхъ" nature-morte, но почти все время брался, не обладая и тѣнью историческаго прозрѣнія или стилемъ, а полагаясь на свою (дѣйствительно, порядочную) школьную выучку, за многосложныя „махины", въ которыхъ эти чудные неаполитанскіе пейзажи и славно-написанные античныя вещи заслонялись толпою позирующихъ для живыхъ картинъ à la Макартъ статистовъ.

Семирадскій, подобно своему болѣе знаменитому, но и болѣе скучному собрату, Альмѣ Тадемѣ, имѣлъ колоссальный успѣхъ, и это вполнѣ понятно, такъ какъ онъ, съумѣлъ, какъ и англійскій художникъ, угодить всѣмъ партіямъ,— каждому приподнести что-либо по вкусу, даже и ненавистникамъ академій. Кто не мечталъ погрѣться въ лучахъ южнаго солнца, пріютиться въ тѣни серебристыхъ оливъ, дремать въ душистой травѣ, прислушиваясь къ сонливой трескотнѣ сицилійскихъ акридъ? Пейзажи Семирадскаго, теплые и свѣтлые, безспорно въ состояніи вызвать эти впечатлѣнія до иллюзіи. Его отлично написанныя вазы, канделябры, барельефы, статуи, ларчики, діадемы и прочіе античные предметы радовали многочисленныхъ поклонниковъ античности, рвущихся на богомолье въ Помпею и Бурбонскій музей. Наконецъ, своими театральными позами, всей яко-бы прекрасной ложью своихъ картинъ, гладкими тѣлами и миловидными лицами онъ утѣшалъ засохшихъ на ложноклассическихъ формулахъ стариковъ. Несмотря на проблески жизни въ пейзажѣ, красках и живописи, они сознавали, что имъ нечего было бояться этого Брюлловца, и усматривали въ немъ достаточную степень зависимости отъ гипсовыхъ истукановъ, и достаточную подчиненность „правиламъ" композиціи.

Успѣхъ Семирадскаго, всѣ первые 20 лѣтъ его дѣятельности почти безусловный и всеобщій, естественно долженъ былъ породить цѣлую школу художниковъ, шедшихъ тѣмъ-же путемъ, но эти эпигоны эпигона не обладали и той частичной жизненностью, которая несомнѣнно была въ ихъ вожакѣ, что, однако, вовсе не помѣшало нѣкоторымъ изъ нихъ, напримѣръ Бакаловичу *), имѣть чуть-ли не еще бóльшій успѣхъ. Къ этой группѣ принадлежали, кромѣ Бакаловича, сладенькій Лосевъ, сухой Смирновъ, талантливые, но пустые, претендующіе на мощь и трагизмъ Свѣдомскіе и, наконецъ, Бронниковъ, котораго, правильнѣе считать родоначальникомъ всего этого „античнаго жанра" въ Россіи, нежели выступившаго уже послѣ него Семирадскаго, но который въ своихъ порядочно нарисованныхъ и вылощенныхъ сценкахъ представляется гораздо менѣе отраднымъ художникомъ, нежели авторъ ослѣпительной „Фрины" и пышныхъ „Свѣточей".

Константинъ Маковскій въ русской живописи второй половины XIX вѣка

*) Единственная прелесть картинъ Бакаловича — это весьма порядочная и иногда даже не лишенная поэзіи mise-en-scène, обнаруживающая большое знаніе помпейскихъ раскопокъ. Его дворики, сады, въ которые онъ сажаетъ свои фарфоровыя куколки, иногда очень милы по своему провинціальному уютному и „маленькому" характеру. Бакаловичъ, видимо, вслѣдъ за Тадемой, понялъ прелесть мелкаго, домашняго искусства древнихъ, и это пониманіе пожалуй, до нѣкоторой степени можетъ спасти его произведенія отъ забвенія.



Г. Семирадскій. У фонтана.

является тѣмъ художникомъ, на котораго можно указать, какъ на типъ компромисснаго мастера, какъ на истиннаго и неоспоримаго наслѣдника Брюлловскаго академизма. Онъ вѣчно удовлетворялъ моднымъ потребностямъ и постарался связать въ одно цѣлое національизмъ, реализмъ, академическій псевдоидеализмъ и по-просту великосвѣтское изящество, что положимъ, ему и удалось, но цѣною его крупнаго дарованія, загубленнаго въ погонѣ за этимъ мелкимъ идеаломъ.

Начавъ свою художественную карьеру съ того, что онъ написалъ на вторую золотую медаль вполнѣ Брюлловскую вещь—„Убійство дѣтей Годунова", К. Маковскій въ слѣдующемъ затѣмъ году покинулъ Академію въ числѣ знаменитыхъ 13-ти, увлекшись всеобщимъ протестующимъ настроеніемъ и примкнувъ къ кружку Крамского. На первыхъ порахъ послѣ этого рѣшительнаго шага, пока реализмъ и національизмъ были еще въ полной силѣ, онъ и работалъ въ этомъ духѣ, и тогда создалъ свою „Масляницу", „Похороны" *) и другія бытовыя сценки, часто столь-же мелкія по смыслу, какъ и произведенія его младшаго брата Владиміра, но отличающіяся отъ нихъ въ хорошую сторону, бóльшей сочностью письма и бóльшимъ пониманіемъ красокъ. Однако долго выдержать въ этомъ направленіи, требовавшемъ постояннаго изученія народной жизни и преобладающаго интереса, по рецепту школы, къ мрачнымъ сторонамъ ея, онъ, случайно заразившійся отъ товарищей ходячими взглядами, не могъ, и его вдругъ повлекло съ грязныхъ улицъ и вонючихъ задворковъ, отъ неудобнаго и незаманчиваго прозябанія бѣдныхъ и простыхъ людей, въ раздушенныя гостиныя, къ пріятнымъ и ласкающимъ нравамъ высшаго общества.

Здѣсь онъ имѣлъ огромный успѣхъ, такъ какъ пришелся какъ нельзя болѣе по вкусу своими изящными и польщеными портретами и въ особенности тѣмъ, что

*) Въ первой изъ этихъ двухъ картинъ К. Маковскій далъ очень живую иллюстрацію петербургской жизни. Несмотря на сладкія краски и жиденькую, въ духѣ Кнауса, смѣхотворность нѣкоторыхъ эпизодовъ, ему удалось выразить въ вечернемъ зимнемъ воздухѣ, въ пестрой, разношерстной и пьяной толпѣ, радостное охмѣленіе, гулъ, гамъ, безтолковую, но веселую сутолоку народныхъ празднествъ. Во второй картинѣ К. Маковскій довольно удачно подражалъ простому трагизму Перова и довольно вѣрно передалъ типы и обстановку русской деревни.

такъ-же легкомысленно, какъ всѣ вокругъ, умѣлъ увлекаться всѣми послѣдними фасонами моды, какъ въ платьяхъ, такъ и во взглядахъ на искусство. Отъ его реалистическаго періода у него сохранились нѣкоторыя жизненность и знакомство съ типичными явленіями въ народѣ, нѣкоторая бодрость краски и нѣкоторый драматизмъ, и всѣмъ этимъ онъ теперь щеголялъ, приправляя все сладкимъ сиропомъ. Въ результатѣ получились вещи, имѣвшія колоссальный успѣхъ среди людей, для которыхъ бомондныя представленія драмъ А. Толстого дѣйствительно изображали древнерусскую жизнь, и для которыхъ всѣ художественныя идеи сводились къ чему-то розовенькому и приторному, веселенькому и занимательному, а главное не слишкомъ серьезному и „скучному".

Разумѣется, не тѣмъ К. Маковскій былъ Брюлловцемъ, что брался за историческія темы за нихъ брался и Суриковъ, или за аллегорическіе и миѳологическіе сюжеты въ которыхъ такъ великъ Бѣклинъ, не тѣмъ, что онъ переходилъ отъ одного рода живописи къ другому, что доказывало бы только его разносторонность, и даже не тѣмъ, что онъ былъ великосвѣтскимъ, розовымъ и приторнымъ живописцемъ (Буше это не помѣшало быть очень большимъ художникомъ), но тѣмъ, что онъ за все брался какъ настоящій академикъ, съ полнымъ равнодушіемъ къ главному въ искусствѣ - къ интимному, теплому, сердечному чувству, тѣмъ, что для него поза и приличный, заманчивый видъ были важнѣе всего и что онъ не думалъ выражать себя, давать самое драгоцѣнное въ художественномъ творчествѣ: убѣдительность своеобразныхъ формъ и взлелѣянное въ душѣ содержаніе. К. Маковскій не сдѣлалъ ничего искренняго. Его „Русалки", претендующія на чувственность и поэзію,—очень пустяшная, ничего кромѣ банальной пикантности и дешевой эффектности не содержащая иллюстрація. Его „Боярскій пиръ", „Иванъ Грозный" и т. п. махины съ русскими историческими сюжетами *), несмотря на неисчислимый гардеробъ имѣющихся на нихъ кафтановъ, охабней, шубъ и сарафановъ, на цѣлые музеи кокошниковъ, блюдъ, иноземныхъ бокаловъ, русскихъ братинъ и ковшей, ларцовъ и поставцовъ, на ковры и росписные своды, на густыя бороды бояръ и глаза съ поволокой прелестныхъ боярынь,—не что иное, какъ собранія костюмированныхъ представителей петербургскаго high-life'а, сдавшихся на какую-то lubie d'artiste и согласившихся позировать ему среди богатыхъ декорацій. Наконецъ, его знаменитые портреты, въ которыхъ онъ такъ любилъ похвастать Макартовскимъ размахомъ и блескомъ въ околичностяхъ, коврами и букетами, страусовыми перьями и кружевами, хотя и обладаютъ нѣкоторой жизненностью и блескомъ, все же не могутъ сохранить за именемъ Маковскаго его славу, такъ какъ они по своему сбитому рисунку, по своей пустотѣ и салонной миловидности безконечно уступаютъ не только произведеніямъ истинныхъ мастеровъ „блестящей" портретистики вродѣ Рикара, Шаплена, Стевенса, Дюра или Дюеза, но и такимъ розовымъ и приторнымъ художникамъ, какъ Ф. А. Каульбахъ, у котораго хоть не таланта, то по крайней мѣрѣ вкуса и выдержки несравненно больше, нежели у нашего отечественнаго Каролюса-Дюрана.

К. Маковскій тѣмъ не менѣе [illegible]

[illegible]

*) [illegible]



К. Маковскій. Масляница.

произведеній сказалась какъ нельзя ярче въ томъ, что К. Маковскій долгое время былъ всеобщимъ баловнемъ и громадный его успѣхъ только за самое последнее время сталъ слабѣть. Особенно любопытнымъ представляется искренній и шумливый восторгъ отъ него въ нашей передовой прессѣ, провозгласившей „Боярскій пиръ" и „Выборъ невѣсты" первокласснѣйшими образцами новѣйшей живописи. Богатые любители оцѣнили вполнѣ пастилу и рахатъ-лукумъ, изготовлявшіеся спеціально для нихъ К. Маковскимъ, на-расхватъ разбирали его гигантскія полотна и „очаровательныя" головки, и записывались въ очередь, чтобъ позировать для портретовъ. Наконецъ, были и такіе среди нихъ, которые поручали ему, какъ единственно монденному артисту, расписывать стѣны своихъ раззолоченныхъ хоромъ всевозможными аллегоріями.

---

*) Добро-бы еще, еслибъ вообще наши неоакадемики „проѣли зубы" хотя-бы въ области *школьнаго знанія* рисунка и письма, если-бы, дѣйствительно, они могли равняться французскимъ и англійскимъ эпигонамъ—Кабанелямъ, Бугеро и Пойнтерамъ, которые даже яростнымъ своимъ противникамъ внушаютъ родъ уваженія своею по-истинѣ изумительной каллиграфіей, своею колоссальной выучкой, всегда умѣлымъ заимствованіемъ отъ всевозможныхъ классиковъ. Приходится сознаться, что рядомъ съ этими силачами и ловкачами наши доморощенные академическіе рисовальщики, съ К. Маковскимъ и Семирадскимъ—для нагого тѣла, съ В. П. Верещагинымъ—для драпировокъ и „композиціи", во главѣ, мало представляютъ утѣшительнаго и въ этомъ отношеніи, такъ какъ и *знанія* ихъ самыя шаткія и валкія.

XII.

На Западѣ въ искусствѣ ничего никогда не дѣлалось наобумъ, случайно и между прочимъ. Тамъ художественныя секты развиваются въ строгой послѣдовательности, въ строгой цѣльности; тамъ художники зачисляются въ извѣстные лагери и полки, выходъ изъ которыхъ уже невозможенъ и позоренъ. Причиной тому: кипучая, какъ-бы дѣйствительно воинственная художественная жизнь, способствующая выработкѣ строго-опредѣленныхъ программъ, способствующая такому „зачисленію“ для *войны и битвъ* и заставляющая художниковъ *присягать* тому или другому направленію, измѣна которому клеймится даже тѣми, къ которымъ перешли перебѣжчики.

У насъ по временамъ, въ самомъ художественномъ мірѣ, правда, загорались вспышки истиннаго увлеченія какимъ-либо направленіемъ, завязывалась междуусобная борьба, возникалъ расколъ, обладавшій, какъ всякій расколъ, несомнѣннымъ свойствомъ питать вѣру, двигать людей на дѣятельность. Таковы были: Венеціановскій протестъ противъ академизма, затѣмъ протестъ 60-хъ годовъ, выразившійся въ особенности въ отказѣ 13-ти конкуррентовъ отъ навязанной программы и въ походѣ Стасова на Брюллова, и наконецъ современный протестъ молодой школы индивидуалистовъ противъ передвижническаго направленства. Однако, за исключеніемъ послѣдняго случая, въ которомъ еще неизвѣстно, какъ пойдетъ борьба и чѣмъ она кончится, во всѣхъ предшествующихъ получалось каждый разъ нѣчто весьма грустное. А именно: или, какъ это было съ Венеціановцами, все движеніе таяло и исчезало, вымирало въ какой-то чахоткѣ, или, какъ то произошло съ самыми сильными изъ художниковъ 60-хъ и 70-хъ годовъ, сами эти протестанты заражались враждебными принципами, смѣшивались съ противниками и даже бросали, къ великому соблазну прочихъ, знамя, которое раньше отстаивали. Послѣднее происходило потому, что никогда, при общей вялости и равнодушіи къ искусству, не были выяснены догматы художественныхъ вѣроученій, никогда не раздѣлено безусловно, что ваше и что наше, что Академія: формализмъ и псевдоидеализмъ, и наоборотъ: за что стоять людямъ, принципіально любящихъ правду. Это вело къ тому, что какъ академики заражались въ свою пользу сосѣдними теченіями, такъ точно и сосѣднія теченія многое, но уже во вредъ себѣ, перенимали отъ ихъ офиціальнаго академическаго искусства.

Менѣе даровитые среди тѣхъ, которые пошли въ 60-хъ годахъ по „современнымъ“ путямъ, тѣ, кто менѣе „чувствовалъ искусство“, кто наивно и просто вѣровалъ въ позитивизмъ и гражданское служеніе, тѣ скорѣе еще оставались всю свою жизнь обвинителями и плакальщиками, реалистами и народниками. Наоборотъ, какъ-разъ тѣ, въ которыхъ жилъ священный огонь,

кому дорого было извѣдать сладость вдохновеннаго, а не придуманнаго и навязаннаго творчества, въ концѣ концовъ бросали—или на время откладывали—памфлеты и нравоученія, но, при этомъ не зная, при всеобщей спутанности художественныхъ идеаловъ за что взяться, прямо переходили въ станъ академизма, благо тамъ была хоть кое-какая программа искусства для искусства и люди говорили о красотѣ, хотя и не понимали ея.

Это случилось съ нашимъ главнымъ протестантомъ, нашимъ главнымъ поборникомъ искусства, какъ общественнаго фактора, съ нашимъ русскимъ Курбэ, когда, въ связи съ общимъ реакціоннымъ движеніемъ начался къ концу 60-хъ годовъ, ренессансъ академизма. Думая, что онъ начинаетъ отстаивать святость и высоту искусства, Перовъ измѣнилъ самому себѣ, жизни и правдѣ, и принялся сначала писать свои пустенькія, смѣхотворныя сценки, а затѣмъ и мертвыя, холодныя, и пустыя, точь-въ-точь какъ Брюлловскій „Псковъ“, историческія картины, или даже еще глупѣйшія аллегоріи, вродѣ „Весны“, розоваго, порселяноваго подноса, по своей сахарности не уступающаго панно К. Маковскаго.

Въ Брюлловствѣ можно обвинить и другой столпъ нашего реализма—Рѣпина, не только публично, на словахъ и въ печати, признавшаго Брюллова за мірового генія и склонившаго передъ нимъ свою, непреклонявшуюся когда-то даже передъ Рафаэлемъ, голову, но и раньше того доказавшаго, въ своихъ произведеніяхъ какъ мало въ немъ было, при всей его наблюдательности и знаніи жизни, несмотря на всю жизненность его таланта, опредѣленныхъ и выработанныхъ взглядовъ, какъ легко прельщался онъ Деларошевскими, Мейербееровскими и Брюлловскими идеалами, какъ наивно могъ онъ попасться на удочку мелодрамы, постановочной пьесы или историческаго анекдота. И эта его слабость, зависившая опять-таки отъ всеобщаго, окружающаго его равнодушія и—какъ слѣдствіе того—отъ невыработанности его собственныхъ взглядовъ, отпечаталась не только въ такихъ прямо неудачныхъ вещахъ, какъ „Св. Николай“, „Донъ-Жуанъ“ или „Дуэль“, но и въ лучшихъ его произведеніяхъ: въ „Запорожцахъ“, такъ досадливо эпизодическихъ и анекдотическихъ, въ „Іоаннѣ Грозномъ“, сильно напоминающемъ испанскія „кровавыя“ и эпатантныя картины, въ „Софьѣ“, точно списанной съ какой-нибудь героини „обстановочнаго“ репертуара Александринки.

Въ „Брюллова“ впадалъ и Ге („Петръ“, „Пушкинъ“, „Екатерина II“) въ ту-же злосчастную эпоху всеобщаго перелома, въ началѣ 70-хъ годовъ. Тогда онъ все болѣе и болѣе сталъ удаляться отъ непонятаго имъ идеала Иванова, но еще не примкнулъ къ ученію Толстого и совершенно терялъ подъ ногами почву, а главарю и теоретику всего реалистическаго, шестидесятническаго направленія въ живописи:—Крамскому, та-же неустойчивость и неясность идеала помѣшала создать хотя бы одну сильную и рѣшительную вещь, несмотря на то, что онъ былъ очень талантливый человѣкъ и обладалъ огромной энергіей.

Одинъ художникъ такъ прямо погубилъ все свое большое дарованіе и почти ничего не сдѣлалъ за всю жизнь,—настолько былъ спутанъ перекрестными толками и не зналъ, къ кому пристать, вѣроятно вслѣдствіе того, что никто не говорилъ о себѣ ясно и убѣдительно: это Чистяковъ.

Чистяковъ, одинъ изъ нашихъ лучшихъ техниковъ живописи, единственный изъ русскихъ художниковъ, который былъ влюбленъ въ рисунокъ и позналъ его тайны, подвергся, судя по его обѣимъ академическимъ программамъ, Брюлловской отравѣ еще въ юности и затѣмъ такъ и не оправился отъ нея. Сбитый съ толку, несмотря на свой интересный и самобытный умъ, онъ промаялся всю жизнь въ какихъ-то полуакадемическихъ, полуреальныхъ замыслахъ, и застрялъ

надъ своей „Мессалиной"—огромной исторической картиной. Онъ не кончалъ и не бросалъ эту-вещь вѣроятно по той-же причинѣ, по которой такъ долго не кончалъ и не бросалъ своей картины Ивановъ, а именно: вслѣдствіе отсутствія внутренняго убѣжденія въ необходимости ея созданія и застарѣлой привычки думать, что только такія громоздкія, сложныя, съ историческимъ содержаніемъ композиціи достойны истиннаго художества.

Между тѣмъ Чистяковъ могъ быть, какъ оно ни покажется страннымъ, лучшимъ преемникомъ Венеціановскаго принципа. Наталкиваетъ на такое соображеніе его всѣмъ извѣстная, страстная любовь къ правдѣ, внимательное и проникновенное отношеніе къ жизни, такъ плодотворно проявившіяся въ теченіе его долгой преподавательской дѣятельности. Талантъ Чистякова, къ сожалѣнію, слагался въ тѣ времена, когда нужно было сдѣлать выборъ между идеалами Брюллова и проповѣдью Чернышевскаго, и онъ, какъ многіе другіе, покланявшіеся in abstracto красотѣ, предпочелъ первое только изъ страха, весьма основательнаго, передъ вторымъ.

Еще одной жертвой академизма можно считать теперь почти забытаго, но когда-то очень славившагося Якобія, начавшаго очень удачно въ Перовскомъ родѣ, однако послѣ заграничной *) поѣздки вдругъ бросившаго это направленіе и принявшагося создавать свои мелочныя и грубыя иллюстраціи къ Лажечникову и Дюма-пэру. Съ каждой картиной зависимость его отъ Брюлловской театральной напыщенности сказывалась въ немъ все въ болѣе чудовищномъ видѣ, какъ въ балаганности композиціи, такъ и въ ужасномъ разцвѣчиваніи, какъ-бы прямо предназначенномъ для ходкихъ олеографій.

Любопытно, что Академія Художествъ, отпраздновавшая съ удивительнымъ великолѣпіемъ свою инавгурацію въ 1764 г., наконецъ нашла въ Якобіи, спустя 100 слишкомъ лѣтъ, иллюстратора этого торжественнаго событія, сулившаго блестящую будущность юному еще тогда учрежденію. Надо отдать справедливость, что этотъ художникъ оказался вполнѣ на уровнѣ того упадка, до котораго Россійская Знатнѣйшихъ Художествъ Академія дошла (и неминуемо должна была дойти) въ теченіе перваго-же вѣка своего существованія и, вѣроятно, въ ознаменованіе столь печальныхъ результатовъ радужная и очень скверная картина Якобія попала въ Музей нашего отечественнаго искусства, гдѣ и виситъ, на поученіе всѣмъ потомствамъ и въ предостереженіе имъ на самомъ видномъ мѣстѣ...

---

*) Никто изъ нашихъ художниковъ, кромѣ Иванова, за-границей не усмотрѣлъ того, что слѣдовало видѣть въ современномъ искусствѣ; всѣ, и даже лучшіе, увлекались только блескомъ и мишурой моднаго, преимущественно оффиціальнаго направленія. Никто изъ нихъ въ свое время не оцѣнилъ такихъ истинно-великихъ мастеровъ, какъ Тёрнеръ, Делакруа, Милле, Коро, Менцель, Бёклинъ, и англійскіе прерафаэлиты, а всѣ поголовно, фатально, изъ-за своей неподготовленности, увлекались такими „проходящими" явленіями, какъ Деларошъ, Верне, Пилоти, Мункачи, и, въ лучшемъ случаѣ: Матейко, Фортуни и Мейссонье.

XIII.

Самъ Брюлловъ надавалъ не мало спесиментовъ академическаго жанра, иначе говоря — такихъ иллюстрацій жизни, которыя носили на себѣ несомнѣнные слѣды презрѣнія къ жизни. Брюлловъ и въ этихъ вещахъ остался тѣмъ-же академическимъ, мертвымъ мастеромъ, какъ и въ „Помпеѣ" и въ Исаакіевскомъ соборѣ, проходившимъ съ полнымъ равнодушіемъ мимо всего того, что должно было-бы его встряхнуть, заронить въ его душу восторгъ, раскрыть передъ нимъ какія-нибудь тайны. Въ своихъ итальянскихъ и восточныхъ сценкахъ Брюллову, повидимому, было меньше всего дѣла до того, похожи-ли эти сценки на ту жизнь, среди которой онъ жилъ, или *вообще* на жизнь. Писалъ онъ ихъ только соображаясь съ мѣщанскимъ вкусомъ любителей и дилетантовъ, съ требованіями съ ихъ стороны миленькаго, сладенькаго, хорошенькаго разсказика. Какъ въ „Помпеѣ" онъ выставилъ вмѣсто живыхъ людей собраніе восковыхъ фигуръ съ очень, по школьному, красивыми, но мертвыми лицами, съ очень, по школьному, красивыми, но ложными жестами, такъ точно и въ этихъ сценкахъ онъ не воспроизвелъ ни единаго живого человѣка, ни разу не обнаружилъ малѣйшаго пониманія итальянской или восточной жизни, хотя бы внѣшній, но искренній восторгъ передъ природой. Онъ и въ нихъ повторялъ одинъ лишь шаблонъ, пустой и бездушный, миловидный до сахарности, примѣшивая къ нему дешевое остроуміе, въ сущности только остреніе—жеманное и даже пошловатое.

Въ этой области у него нашлось не меньше послѣдователей, чѣмъ въ Grand-Art'ѣ, и эти послѣдователи (Скотти, Деладвезъ, Орловъ, Эпингеръ, Штернбергъ, Чернышевъ, впослѣдствіи Бронниковъ, академическій Верещагинъ, Риццони, Реймерсъ и мн. др.) всѣ были въ своемъ родѣ такъ-же похожи на великаго maëstro, какъ и Петровскіе и Раевы въ своихъ историческихъ и церковныхъ картинахъ на „монументальнаго" Брюллова. И они, такъ-же какъ онъ, игриво улыбались тамъ, гдѣ другіе были бы тронуты до слезъ, видѣли сладенькое, розовенькое, изрѣдка и „нарядно-грустное" тамъ, гдѣ другіе, люди съ темпераментомъ, были бы восхищены или потрясены скорбью. Разумѣется, ихъ игривое, подчасъ съ умѣренно-меланхоличной позой, творчество приходилось совсѣмъ по вкусу той многочисленной толпѣ, которая только это и желала видѣть въ жизни, которая всякое искреннее слово считала за оскорбленіе, за отвратительную грубость. Въ наше время людей такого сорта еще достаточно, несмотря на дружный и долгій натискъ литературы и искусства противъ мѣщанства взглядовъ, но тогда, въ эпоху „Juste Milieu", ихъ было несравненно больше и они, естественно, должны были поощрять въ искусствѣ порожденіе той самой лжи, которой они были великолѣпнѣйшимъ цвѣтомъ.

Созрѣваніе народнаго самосознанія тѣмъ временемъ продолжалось и въ литературѣ успѣло породить такія свѣтила, какъ Грибоѣдовъ, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь. Однако, въ отношеніи къ пластическому искусству, такъ мало значившему для русскаго общества, это созрѣваніе не выразилось тогда въ покровительствѣ Венеціановской школѣ (которая, напротивъ того, въ теченіе 30-хъ и 40-хъ годовъ окончательно поблекла и умерла), а въ увлеченіи всякимъ розовымъ и миленькимъ вздоромъ, не только съ обыкновенными западными сюжетами, но и съ сюжетами изъ яко-бы русской простонародной дѣйствительности.

Венеціановъ самъ подчинился этому вкусу современниковъ, создавъ „Причащеніе умирающей", картинку, до странности для него фальшивую и подслащенную, а Брюлловъ далъ примѣръ новой отечественной бытовой живописи въ своей „Свѣтланѣ"—гладкой, чистенько-вымытой и миловидной барышнѣ, нарядившейся въ кокошникъ, сарафанъ и бусы, и усѣвшейся передъ зеркаломъ какъ будто для гаданія. Послѣ того и Моллеръ, создавшій свой совершенно итальянскій „Поцѣлуй", по возвращеніи въ Россію принялся дѣлать очень хорошенькихъ, но ничуть не русскихъ „Татьянъ" и „Русалокъ". Михайловъ заставилъ ту-же Брюлловскую „Свѣтлану", въ такомъ-же сарафанѣ, ставить съ ханжеской ужимкой свѣчку передъ образомъ, и даже Неффъ вздумалъ испробовать свои силы въ этой области, приподнеся, на объѣденіе великосвѣтскихъ гурмановъ, двухъ марципанныхъ куколокъ, въ новенькихъ эстонскихъ нарядцахъ, сидящихъ подъ деревьями изъ леденцовъ, среди сахарнаго пейзажа.

Нѣсколько человѣкъ посвятили себя всецѣло бытовой живописи въ такой салонно - академической окраскѣ, и долгое время, пока не восторжествовало, всвязи съ развитіемъ литературы, истинное знакомство съ народомъ, это лживое искусство рядомъ съ живымъ пользовалось почти всеобщимъ одобреніемъ.

Самый извѣстный въ свое время изъ этихъ художниковъ, подававшій большія надежды, былъ Штернбергъ, очень рано скончавшійся, но успѣвшій доказать, что его крупное дарованіе безповоротно погибло на Брюлловской дорожкѣ, размѣнявшись на сладенькіе пустячки, на смѣхотворные анекдотики, на вздоръ и привиранье. Еслибы отъ всей Гоголевской эпохи только и остались его à la Adam вкусненькіе, ловко-зачерченные, но слабые, условные, французскіе рисуночки, то мы-бы вовсе не знали, какъ выглядѣла на самомъ дѣлѣ жизнь того времени. Какой-нибудь неотесанный, не очень даровитый Щедровскій для насъ дороже, такъ какъ онъ по крайней мѣрѣ просто, какъ въ зеркалѣ, отразилъ свое время. Акварели, рисунки, литографіи и масляныя картинки Штернберга, несмотря на то, что часть ихъ сдѣлана была въ Каченовкѣ, въ драгоцѣнномъ обществѣ такого великаго поэта и истинно-русскаго человѣка, какъ Глинка, ничего ровно не отражаютъ русскаго, ни внѣшняго, ни внутренняго. Эти вещицы не болѣе, какъ „pochades" въ французскомъ или бельгійскомъ духѣ, умѣренно пріятныя для глазъ, но совсѣмъ нѣмыя для ума и сердца.

Штернбергъ, добрый, не глупый, начитанный, но неглубокій человѣкъ, наивно и слѣпо повѣрилъ другимъ, что *въ этомъ* все искусство, и застрялъ на выглаженныхъ дорожкахъ суконнаго садика, не подозрѣвая, что за его оградой рядомъ растилается необъятный Божій міръ. Попавъ, затѣмъ, въ Италію, онъ тамъ, естественно, не съумѣлъ стряхнуть съ себя академическую рутину и взглянуть безъ розоваго стеклышка на окружающее. Въ Италіи еще гремѣло имя недавно скончавшагося Леопольда Робера, породившаго цѣлую школу, которая шаблонно, наскоро, сотнями только и дѣлала, что глупенькія и приторныя сценки, да лиловатые видики и въ Италіи не подозрѣ-

вали въ то время о чемъ-либо подобномъ появленію Менцеля въ Германіи, Милле во Франціи, или нашего Венеціанова. Не въ Италіи могъ Штернбергъ отказаться отъ аппетитнаго росчерка карандаша, презрѣть подмѣчиванье веселаго вздора, бросить розовую гамму красокъ, взглянуть на живую заманчивую жизнь, клокотавшую вокругъ него,—превратиться изъ занимательнаго, но мелкаго иллюстратора въ яркаго, сильнаго художника. Онъ умеръ всего 27 лѣтъ отъ роду на чужбинѣ и по его послѣднимъ словамъ можно предположить, что въ немъ происходилъ какой-то поворотъ къ истинному искусству, однако врядъ ли ему позволили-бы совершить этотъ поворотъ вполнѣ, такъ какъ всеобщимъ баловнемъ онъ былъ, какъ разъ за свою розовую и слащавую манерность.

Той-же узкой, но благодарной дорожкой пошло немало художниковъ. Среди нихъ Чернышевъ и Тиммъ въ 40-хъ и 50-хъ годахъ были ближайшими по времени и по направленію наслѣдниками Штернберга и оба они такъ-же слащаво, какъ онъ, изображали ту яко-бы дѣйствительность, гдѣ все улыбалось, всѣ шутили, гдѣ вѣчно свѣтило розовое солнце, гдѣ даже грязь и бѣдность имѣли чистенькій и приличный видъ. Какъ тотъ, такъ и другой дѣлали это съ одинаково-отмѣннымъ каллиграфическимъ умѣніемъ, опрятненько вырисовывая и выписывая свои картинки, предназначенныя для будуаровъ и гостинныхъ, гдѣ онѣ отлично дополняли нарядное безвкусіе приторнаго стиля Луи-Филиппъ, вошедшаго тогда въ моду. Впрочемъ Тиммъ былъ все-же живѣе. Его военныя и массовыя сцены, появившіяся въ „Художественномъ Листкѣ" (просуществовавшемъ съ 1852г. по 1858 годъ), не только прельщаютъ своей ловкостью, но останутся навсегда, если не слишкомъ придираться къ обязательнымъ въ то время парадности и шовинизму, драгоцѣнными документами важнѣйшихъ событій тѣхъ многозначительныхъ въ русской исторіи лѣтъ.

Штернбергъ и Чернышевъ посвятили немало сценокъ Малороссіи, и какъ-разъ благодаря имъ имѣли наибольшій успѣхъ, вполнѣ естественный въ эпоху всеобщаго увлеченія Шевченко. Вслѣдъ за ними явилось нѣсколько художниковъ, среди которыхъ Трутовскій и Ив. Соколовъ главные, которые уже совсѣмъ спеціализировались на этомъ жанрѣ и всю жизнь не переставали писать жеманныя пародіи на нашу „русскую Италію", ничего другого не находя въ ней, кромѣ пестрыхъ, нарядныхъ костюмовъ и сахарныхъ хатокъ, сладко бѣлѣющихъ подъ тѣнью „Каламовскихъ" деревьевъ. Вмѣсто того, чтобъ изучить интересное и прекрасное, совершенно своеобразное малороссійское лицо, которымъ другая—болѣе художественная—эпоха воспользовалась-бы для созданія новаго типа красоты, они ничего другого не создавали, кромѣ все тѣхъ-же головокъ идеальныхъ дивчатъ, кокетливо разукрашенныхъ вѣночками и монистами, а вмѣсто того, чтобъ передать прелесть чарующаго, полнаго сонной истомы, пейзажа, они вѣчно повторяли самый ординарный шаблонъ, отдающій хромолитографіей.

Впрочемъ Трутовскій, образованный и умный человѣкъ, не могъ удовольствоваться этимъ, всегда однимъ и тѣмъ-же „пейзаннымъ" родомъ и пробовалъ свои силы и въ изображеніи быта захолустныхъ помѣщиковъ, всевозможныхъ сценокъ изъ окружавшей его—помѣщика—жизни. Утѣшительнаго въ истинно-художественномъ смыслѣ и эти сценки представляютъ мало, такъ какъ онѣ исполнены въ неряшливой яко-бы щегольской, но въ сущности дилетантской манерѣ, и въ нихъ рядомъ съ настоящей наблюдательностью также слишкомъ много „отсебятины". Однако все-таки нѣкоторыя изъ нихъ, не лишены

для насъ по крайней мѣрѣ историческаго интереса, такъ какъ въ нихъ не мало курьезныхъ старосвѣтскихъ типовъ и характерныхъ эпизодовъ *).

Особенно эта жанровая живопись фальшиваго, бонбоньерочнаго типа, претендовавшая на бытоописаніе, получила распространеніе и поощреніе послѣ того, какъ вошелъ у насъ въ моду венгерскій художникъ Зичи, переселившійся въ Россію въ 1848 г. Зичи имѣлъ огромный успѣхъ въ петербургскомъ свѣтѣ, благодаря той истинно-фокуснической ловкости, съ которой онъ справлялся съ разнообразнѣйшими задачами, начиная съ изображеній парадовъ, спектаклей-гала, раутовъ и охотъ, кончая историческими анекдотцами въ духѣ Изабэ, или пикантными сценками во вкусѣ Барона, Бомона и Шаплэна. Однако эта ловкость его не того калибра, чтобъ сохранить за его именемъ прежнюю славу и тотъ ореолъ, которымъ окружилъ его Теофиль Готье, въ своей книгѣ о Россіи, написанной впрочемъ спустя 30 лѣтъ послѣ романтическаго воодушевленія „Jeune France", когда бѣдный Тео уже опустился до оффиціальной лести. Если Зичи по своему изумительному и разнообразному техническому умѣнію и былъ среди русскихъ рисовальщиковъ единственный, то тѣмъ печальнѣе, что все его творчество было исключительно направлено на забаву людей, стоящихъ внѣ жизни и въ жизни мало смыслящихъ, все его искусство свелось къ балагурству, въ мелочномъ, пошловатомъ духѣ Оффенбаха и Второй Имперіи.

Зичи художникъ не самъ по себѣ. Онъ явился уже продуктомъ цѣлаго движенія возникнувшаго на Западѣ, основаннаго на всеобщемъ огрубѣніи и на погонѣ за пустымъ блескомъ. Вѣдь и во Франціи рядомъ съ творчествомъ Гюго, Берліоза и Делакруа развилось въ серединѣ XIX вѣка самое мелкое буржуазное искусство. Но для Россіи главнымъ проводникомъ этого движенія былъ именно Зичи. Впрочемъ, всевозможные художественные клубы, вечеринки, пирушки—напр. знаменитыя „Пятницы" въ Академіи, которыя вошли тогда въ моду и на которыхъ какъ разъ поощрялось то легковѣсное импровизаторство, въ которомъ больше всѣхъ отличался нашъ придворный хроникёръ, не мало способствовали тому, чтобъ это вздорное направленіе привилось къ нашему художеству.

Вліяніе шикарной и бойкой манеры, главнымъ представителемъ которой былъ Зичи, но которой щеголяли и всѣ другіе жанристы 40-хъ годовъ: Тиммъ, Чернышевъ, Ив. Соколовъ, отразилось на всей нашей живописной школѣ. Ихъ фокусничаніемъ, росчеркомъ и „заливаніемъ", ихъ грубымъ изяществомъ заразились буквально всѣ, даже тѣ художники, которые презирали принципіально подобное великосвѣтское жеманство, какъ Перовъ, Крамской, Владиміръ Маковскій, В. Васнецовъ. Съ этой точки зрѣнія было-бы любопытно и поучительно взглянуть и на собраніе рисунковъ русскихъ художниковъ за все XIX столѣтіе,

---

*) Успѣхъ этихъ нашихъ „Дюссельдорфцевъ Малороссіи" былъ настолько тогда значителенъ, что отголоски его слышатся и по сейчасъ, когда появляются картины этого рода послѣднихъ эпигоновъ „академическаго жанра" гг. Бодаревскаго, К. Маковскаго, Платонова и Пимоненки. Но въ картинахъ этихъ художниковъ уже нѣтъ и того относительнаго мастерства техники, заимствованнаго съ иностранныхъ образцовъ, которое въ произведеніяхъ 40-хъ и 50-хъ годовъ хоть отчасти сглаживаетъ непріятное и даже тягостное впечатлѣніе, получаемое отъ нихъ. Странно, до какой степени Малороссія вообще не давалась русскимъ художникамъ: самъ Рѣпинъ, этотъ сильный реалистъ, малороссъ по происхожденію и натурѣ, взявшись однажды изобразить типичную сценку изъ малорусской жизни, „Вечерныці", сдѣлалъ вещь далеко не пріятную, такъ какъ впалъ въ другую, сравнительно съ Ив. Соколовымъ и Трутовскимъ, крайность, представивъ веселую и прекрасную въ дѣйствительности картину въ какомъ-то отвратительно грубомъ освѣщеніи.

такъ какъ изъ этого осмотра выяснилось-бы нѣчто весьма многозначительное. Рисунки старыхъ мастеровъ: графа Толстого, Александра Иванова, Брюллова, Бруни и даже Ѳедотова (перваго періода) отличаются классической скромностью, драгоцѣнной сжатостью штриха, проникновеннымъ вниманіемъ къ предмету, или, въ худшихъ случаяхъ, школьной твердостью выучки, въ 40-хъ же и 50-хъ годахъ наступаетъ рѣзкій переломъ, послѣ котораго всѣ принимаются „шикарить", „мастерски набрасывать", ловко, „вкусно" расчеркивать, удовлетворяться манерными намеками и шаблоннымъ щегольствомъ. Съ того момента серьезность въ русской живописной техникѣ исчезаетъ и рука нашихъ художниковъ, даже первѣйшихъ, отдавшихся наиболѣе глубокимъ задачамъ, развращается. Не было ни одного русскаго художника въ періодъ между 50-ми и 90-ми годами, который умѣлъ-бы представить красоту „заключеннаго", выхваченнаго желѣзной рукой изъ фантазіи образа, владѣть твердой и опредѣленной линіей, сжатой и ясной формой.

У Зичи было много непосредственныхъ послѣдователей. Эти декаденты кипсекнаго и оффиціальнаго искусства, также принимались за все съ большой развязностью, съ какимъ-то гусарскимъ шикомъ, трескомъ и блескомъ, и въ то-же время съ безнадежной поверхностностью и пустотой, но до европейскаго совершенства ихъ прототипа *) имъ было недосягаемо далеко. Сюда относятся Шарлемань, Микѣшинъ, Бейдеманъ, Павелъ Соколовъ, позже Каразинъ, въ наши дни Самокишъ и мн. друг.

Изъ нихъ единственно одинъ Микѣшинъ, какъ человѣкъ съ исключительнымъ талантомъ, заслуживаетъ бóльшаго вниманія. Однакожъ и ему его дарованіе не помѣшало опуститься до безобразныхъ крайностей въ погонѣ за нарядным блескомъ, въ увлеченіи вкусненькимъ карандашомъ и красками. Трудно разглядывать его иллюстраціи къ Гоголю и Шевченкѣ, настолько онѣ оскорбительны своимъ залихватскимъ характеромъ, яко-бы „геніальной" разбросанностью и неистовой утрировкой, но среди нихъ можно иногда, найти кое-какіе поэтическіе замыслы и кое-какое пониманіе романтическаго ужаса, имѣющіе нѣчто общее съ затѣями Гюстава Доре́. Если такія находки и не высокой пробы, то все-же заслуживаютъ нѣкотораго вниманія въ русскомъ художествѣ, столь бѣдномъ фантазіей, столь косномъ и робкомъ.

Совершенно въ сторонѣ отъ этого направленія стоитъ прямая ученица Зичи: госпожа Этлингеръ (по мужу княгиня Эристова, извѣстная также подъ псѐвдонимами Mary и Казакъ). Портреты этой художницы, постоянно живущей и выставляющей въ Парижѣ, особенно прежнихъ лѣтъ не уступаютъ по мастерству техники лучшимъ произведеніямъ ея учителя.

Прежде чѣмъ покончить вообще съ этимъ рядомъ художниковъ, слѣдуетъ упомянуть еще о пяти живописцахъ, также относящихся къ представителямъ гостинаго и монденнаго искусства, но не имѣющихъ точекъ соприкосновенія ни съ однимъ изъ выше названныхъ мастеровъ, а именно: о Макаровѣ, Гунѣ, полуфранцузахъ Харламовѣ, Чумаковѣ и Леманѣ. Они не играли никакой роли въ *исторіи* нашего искусства, но у своихъ современниковъ пользовались такой славой и такимъ поощреніемъ, какія не выпадали на долю и первоклассным мастерамъ русской живописи. Впрочемъ изъ нихъ Макаровъ за цвѣтущую пору своей дѣятельности въ 40-хъ и 50-хъ годахъ — пока онъ еще не былъ окончательно заваленъ заказами иконъ и порабощенъ модной сла-

*) Между работами Зичи перваго періода найдется нѣсколько такихъ, большей частью массовыхъ сценъ, которыя не уступятъ Е. Лами и даже не далеки до „хорошихъ Менцелей". Жаль что этотъ замѣчательный талантъ такъ размѣнялся на пустяки.

щавостью Винтергальтеровскаго типа — заслуживаетъ и теперь серьезнаго вниманія. Его портреты и головки того времени, хотя также отличаются нѣсколько свѣтской лощеностью и прикрасой, все-же очень бодро и широко писаны, и выдержаны въ пріятныхъ (иногда слишкомъ даже пріятныхъ), благородныхъ и сочныхъ тонахъ. Не будь на нихъ подписи ихъ можно, было бы смѣло счесть за произведенія хорошихъ англійскихъ живописцевъ, наслѣдниковъ Лòренса и Дау—вродѣ Фрифа или Лэндсира *).

Гуна можно считать послѣднимъ *достойнымъ* преемникомъ (недостойныхъ и по-сейчасъ много, благо этотъ товаръ еще идетъ на художественномъ рынкѣ) Штернберговскаго, наполовину нѣмецкаго, наполовину французскаго, салоннаго, опрятнаго и улыбающагося искусства. Въ свое время Гунъ, примкнувъ къ Передвижническому кружку, былъ очень восхваляемъ Стасовымъ, и въ особенности за его чисто-Брюлловскіе, пустенькіе и нарядные анекдотцы изъ Варѳоломеевской ночи. Для насъ же теперь если что сохраняетъ нѣкоторый живописный интересъ, то это его нѣсколько сентиментальныя сценки изъ жизни Нормандскихъ крестьянъ, непріятныя по приторности и асфальтовой условности красокъ, но что касается тонкости и мастерства письма, исполненныя не безъ извѣстнаго совершенства. Нѣкоторыя изъ этихъ вещицъ почти равняются живописи Лелё, Бріона и Вотье.

Три художника, прожившіе всю жизнь въ Парижѣ: Харламовъ, Чумаковъ и Леманъ специализировались на „головкахъ“, „дамочкахъ“ и тому подобныхъ, ходко идущихъ сюжетахъ. Всѣ три (особенно первый) не отставали отъ общаго уровня салоннаго и магазиннаго парижскаго производства и тѣмъ заслужили родъ славы въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, во Франціи, благодаря тому, что и тамъ до распаденія Салоновъ, до того что художественная критика возвела въ разрядъ классиковъ Миллé, Монé и Дегаса, въ сильнѣйшей степени властвовалъ упадочный вкусъ, порожденный всеобщей буржуазностью.

Здѣсь слѣдовало-бы еще сказать нѣсколько словъ о нашихъ иллюстраторахъ и карикатуристахъ, потому *здѣсь*, что тѣ немногіе, которые были у насъ, работали въ томъ-же веселенькомъ, жиденькомъ и салонномъ родѣ. Впрочемъ, говорить о нихъ не придется много, такъ какъ никогда они не играли той роли, которую играли великіе „рисовальщики печати“ на Западѣ въ современныхъ имъ обществахъ. Наша бѣдность въ этомъ отношеніи зависѣла безъ сомнѣнія отъ цензурныхъ условій, также и отъ слабой постановки всего книжнаго дѣла, однако больше всего отъ ребяческаго, до нѣкоторой степени, состоянія нашего художественнаго міра, препятствовавшаго развитію смѣлыхъ, гибкихъ и подвижныхъ талантовъ. Все-же нельзя совсѣмъ безъ вниманія пропустить нѣсколько изъ ряда вонъ выходящихъ явленій. Напримѣръ: граціозныя, иногда и остроумныя (но чаще банальныя) виньетки Галактіонова, уморительную повѣсть Гоголевскихъ временъ въ картинахъ о неудачникѣ-музыкантѣ Віольдамурѣ, рисованную Сапожниковымъ, чрезвычайно ловкія, не лишенныя деликатнаго чувства иллюстраціи Агина, весьма интересныя по мѣткимъ характеристикамъ и намёкамъ на злобы дня карикатуры Неваховича и особенно Н.

*) Одно изъ первыхъ произведеній Макарова, „Двѣ Мордовки“; еще совершенно Венеціановскаго характера, напомнило мнѣ другія двѣ картины русской школы съ аналогичными сюжетами, стоящія какъ-то въ сторонѣ и имѣющія также что-то общее съ Венеціановскимъ направленіемъ: „Семью сибирскихъ дикарей“ Мягкова и „Китайскихъ нищихъ“ Игорева, двѣ превосходныя, бодрыя и сильныя, прямо классическія, по своей суровой простотѣ, вещи. Къ сожалѣнію, обѣихъ этихъ картинъ, а также кстати будь упомянутъ: славнаго, въ стилѣ Боровиковскаго, портрета одного китайскаго принца работы Александрова (художника, много попутешествовавшаго во время своихъ этнографическихъ и топографическихъ поѣздокъ на крайній Востокъ) недостаточно для характеристики совершенно загадочныхъ личностей ихъ авторовъ.

Степанова перваго періода его дѣятельности (до того, что онъ сталъ подражать французамъ) и наконецъ — манерныя юмористическія картинки вышеупомянутыхъ Тимма и Чернышева. Въ позднѣйшія времена довольно милыя, хотя нѣсколько слащавыя и кипсекныя силуэты г-жи Бёмъ, и наконецъ не Богъ знаетъ какія художественныя юмористическія изданія, вродѣ „Стрекозы“, „Осколковъ“, „Будильника“ и „Шута“, въ которыхъ участвовали нѣкоторые изъ только-что названныхъ художниковъ, а также такіе популярные рисовальщики, какъ Лебедевъ, Боклевскій, Богдановъ и др., болѣе или менѣе удачно подражавшіе французскимъ и нѣмецкимъ образцамъ и отчасти отражавшіе, хотя-бы въ своемъ безвкусіи, неприглядныя стороны русской жизни.

За послѣднее время вниманіе публики обратилъ на себя Old Judge, работающій въ „Шутѣ“ и, дѣйствительно, его карикатуры наиболѣе талантливое явленіе въ смѣхотворной журналистикѣ за многіе послѣдніе годы. Этотъ рисовальщикъ обладаетъ большимъ даромъ подмѣчать смѣшное и характерное и возводить это въ гротескъ, а главное—извѣстнымъ вполнѣ художественнымъ и сильнымъ стилемъ въ рисункѣ и въ раскраскѣ.

XIV.

Чисто-техническія и отчасти умственныя способности Брюллова были чрезвычайно значительны, но въ немъ отсутствовало то, что называется художественной душой, —та самобытная сила, которая управляла-бы этими способностями, и то ясновидѣніе, которое заставляло-бы ихъ служить живой красотѣ. Вполнѣ допустимо предположеніе, что живи Брюлловъ въ другой странѣ и при другихъ условіяхъ, питайся онъ истинно-художественной атмосферой, онъ далъ бы, если не самостоятельное, то все-же прекрасное. Живи онъ, напримѣръ, во Фландріи въ XVII в., онъ игралъ бы, пожалуй, роль одного изъ блестящихъ сателлитовъ Рубенса. Но никогда и нигдѣ Брюлловъ не могъ-бы открыть новыхъ горизонтовъ, найти новую убѣдительную красоту, словомъ не сдѣлалъ-бы того, что сдѣлали великіе мастера—родоначальники школъ и направленій, не могъ-бы, такъ какъ въ немъ не было того внутренняго прозрѣнія, того вдохновенія и мистическаго огня, которые двигали этими художниками. Нельзя сказать поэтому, что *душа* Брюллова была искажена Академіей, такъ какъ, наоборотъ, душу ему изготовила и вложила Академія. Искажена была лишь его рука, его наслѣдственная — и громадная способность владѣть кистью и карандашомъ, искажена и направлена на ложь и пустяки. Нѣчто совершенно иное произошло съ Александромъ Ивановымъ, который по всей своей натурѣ является прямымъ контрастомъ Брюллова.

Объ Александрѣ Ивановѣ не достаточно еще пожалѣли русскіе люди. Въ другую эпоху такой художникъ былъ-бы навѣрное дивнымъ выразителемъ въ живописи идеаловъ своего народа, такъ какъ онъ по своей значительности равнялся, не какъ Брюлловъ второстепеннымъ, занимательнымъ „писателямъ", а высшимъ и прекраснѣйшимъ *поэтамъ*. Въ немъ жила дѣтская, ангельская, пытливая душа, настоящая душа пророка, жаждавшая истины и не боявшаяся мученичества. За искаженіе одной такой души, академизмъ заслужилъ безусловную ненависть и презрѣніе, такъ какъ такія души, въ сущности, только и дороги для человѣчества, только онѣ и составляютъ суть и смыслъ всего искусства, онѣ свѣтятся, какъ рѣдкіе, но привѣтливые свѣтильники на темномъ пути, по которому мы плетемся. Одинъ изъ этихъ свѣтильниковъ Академія святотатственно завѣсила темной пеленой своей схоластики и вокругъ образовалась темнота.... Къ счастію только *завѣсила*, а не *затушила*. Уголья свѣтильника продолжали тлѣть, невидимые, въ безвоздушномъ пространствѣ. Однако когда эти уголья стали разгораться, когда та пелена настолько уже была изъѣдена пламенемъ, что висѣла вся въ клочьяхъ и отовсюду черезъ нее прорывался радостный, божественный огонь, пожиравшій и эти остатки, тогда-то рокъ, безжалостный къ русскому искусству, вдругъ разбилъ и уничтожилъ



Ивановъ: Явленіе Христа народу.

этотъ свѣтильникъ и все снова погрузилось въ прежній, и до сихъ поръ лишь слабо разсѣивающійся, мракъ. Ивановъ умеръ внезапно и какъ-то нелѣпо, въ тотъ самый моментъ, когда онъ готовился сказать свое великое слово, и этотъ моментъ—полнаго просвѣтлѣнія—былъ настолько кратокъ, что большинство тутъ-же и забыло о немъ, а кто и помнилъ (Ге́, Крамской), то такъ,—какъ ослѣпшіе въ раннемъ дѣтствѣ помнятъ о солнцѣ.

Родился Александръ Ивановъ въ 1806 году, въ Петербургѣ, въ семьѣ не разъ уже упомянутаго профессора Андрея Иванова, заслуженнаго, аккуратнаго и приниженнаго чиновника академическаго искусства. Складъ Ивановской семьи былъ типично-мѣщанскимъ. Во главѣ находились: суровый, неприступный на видъ, на дѣлѣ мягкій до слабости, отецъ, ревностный въ обрядахъ и буквѣ христіанинъ, безусловно добросовѣстный, но не дальновидный служака,—и очень милая, но совершенно безличная мать. Въ домѣ царилъ черствый порядокъ, однако больше во внѣшности, что же касается душевной жизни, то членамъ семьи предоставлялась свобода, должно быть, потому, что не было и подозрѣнія о томъ, что такая свобода имѣетъ значеніе. Всѣ интересы сводились къ мелкому и жалкому — къ заботамъ о карьерѣ, о заказахъ, къ пустымъ сплетнямъ и пересудамъ объ академическихъ нравахъ и происшествіяхъ. Взгляды на искусство Андрея Иванова были неумолимо серьезны и упорны, но притомъ до послѣдней степени ограничены. Старовѣрческій фанатизмъ его сводился къ незатѣйливой формулѣ: во-первыхъ антики, во-вторыхъ натура, а надъ тѣмъ и другимъ порядочность, чистота отдѣлки и угожденіе требованіямъ начальства. Взятый семи лѣтъ въ Академію, онъ былъ тамъ „сдѣланъ“ художникомъ, затѣмъ „сдѣланъ“ академикомъ и профессоромъ; вполнѣ естественно, что онъ, смотрѣлъ на все художественное юношество, и на своихъ собственныхъ дѣтей, какъ на мягкій воскъ, изъ котораго въ любой моментъ можно опять-таки „сдѣлать“ такихъ-же, какъ онъ, художниковъ, академиковъ и профессоровъ. Молодой Ивановъ, такимъ образомъ, задолго до того, что началъ посѣщать классы казенной Академіи, находился подъ давленіемъ самаго затхлаго академизма.

Къ счастію, хотя Александръ и унаслѣдовалъ отъ отца скромность, доходившую почти до приниженности, рядомъ съ ней въ немъ уже въ раннихъ лѣтахъ обнаружилась какая-то странная при этихъ условіяхъ дерзость мысли, основывавшаяся на ощущеніи, что въ глубинѣ души его идетъ самостоятельное движеніе, очень значительная работа. Эта дерзость, развившаяся въ немъ только потому, что никто изъ окружающихъ не интересовался психологическими вопросами и не вторгался въ тайники его внутренней жизни, была несомнѣнной печатью божества и впослѣдствіи всю жизнь спасала его. Она была тѣмъ двигателемъ, который помогъ Иванову не погрязнуть въ мѣщанскомъ болотѣ, а возвыситься до пониманія прелести и высоты истиннаго просвѣщенія — выкарабкаться изъ тьмы и духоты на свѣжій воздухъ. Къ счастію было также, что въ тѣ, важные для формаціи его ума и взглядовъ, дни Ивановъ нашелъ себѣ достойнаго друга въ лицѣ пейзажиста Рабуса, неважнаго художника, но восторженнаго романтика, всѣмъ умомъ и сердцемъ влюбленнаго въ искусство *).

Въ это-то время медленнаго вырабатыванія Ивановымъ собственной личности, когда онъ въ каждый мигъ могъ прійти въ отчаяніе отъ сознанія, не только недосягаемости, но одной мутности своего идеала, бросить навсегда мечты объ

*) Впослѣдствіи въ домѣ Рабуса, въ Москвѣ, собирались всѣ свѣтила науки, искусства и литературы.

[illegible] по крайней мѣрѣ не безпо[illegible] [illegible] близкихъ ему людей. Тогда неожи[illegible] [illegible] внѣшнее обстоятельство, которое вырвало [illegible] среды и дало ему возможность осмотрѣться и стать [illegible] Общество Поощренія Художниковъ, недавно такъ удачно употребившее [illegible] братьевъ Брюлловыхъ заграницу, обратило вниманіе на [illegible] Иванова въ Академіи и, когда онъ тамъ, хоть и былъ признанъ достой[illegible] [illegible] въ качествѣ вольно приходящаго ученика, большой золотой медали, [illegible] ему эту медаль отъ себя и послать на свой счетъ въ чужіе краи *)

[illegible] побѣдки Иванова былъ все тотъ-же холодный и за[illegible] Римъ Каммучини и Торвальдсеновъ, который оказался столь вред[illegible] для Имперскаго и столь безполезнымъ для Бруни и Брюллова. Такъ-же [illegible] академическимъ воспитаніемъ къ сознательному вос[illegible] [illegible] и живого движенія въ европейскомъ искусствѣ, онъ такъ-же, [illegible] предшественники, въ теченіи долгихъ лѣтъ не могъ разобраться въ томъ, что теперь увидѣлъ вокругъ себя. Однако Ивановъ тѣмъ, какъ-разъ и отличался отъ этихъ художниковъ, что понималъ свою неразвитость и до [illegible] съ [illegible], полуинстинктивнымъ упрямствомъ не возвращался на родину, опасную для его дальнѣйшаго развитія, пока не выяснилъ себѣ [illegible] не окрѣпъ. Лишь мало по малу, одинъ за другимъ, съ мучительнѣйшими сомнѣніями опрокидывалъ онъ навязанные авторитеты и [illegible] выбирался на вольный свѣтлый путь.

[illegible] самый опасный врагъ, съ которымъ ему пришлось бороться, былъ академизмъ и [illegible] время эта борьба для Иванова была тѣмъ труднѣе, что онъ не отдавалъ себѣ отчета, до какой онъ степени порабощенъ ложными взглядами, принятыми имъ въ школѣ. Въ Римѣ, этой „столицѣ“ академической ереси, [illegible] въ сложной и разработанной си[illegible] Ивановъ находился въ самыхъ невы[illegible] Каммучини и Бенвенуто нисколько по [illegible] нашихъ [illegible]: Егорова и [illegible] Они сознательно и хитро[illegible] Шебуевъ и Егоровъ принадле[illegible] исправлять по [illegible] [illegible] физіо[illegible] [illegible] Въ [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

удачно расположена, но главное, если фигуры хорошо задрапированы. Здѣсь же Каммучини глядя на его работы, и указывая на единственныя живыя въ его картинахъ мѣста, написанныя съ натуры, объявилъ съ увѣренностью схоласта, имѣющаго въ головѣ стройную систему и презирающаго безпорядочное разнообразіе жизни: „c'é la natura, ma brutta natura" *).



Александръ Ивановъ.

Вмѣсто того чтобъ оглядѣться, Ивановъ, какъ любой академикъ, на первыхъ порахъ принялся за исправленіе своего стиля на основаніи классическихъ образчиковъ красоты. Онъ думалъ, что онъ идетъ по стопамъ великихъ мастеровъ прошлаго, а на самомъ дѣлѣ блуждалъ въ дебряхъ мертвой схоластики. Онъ не вглядывался въ дивную по линіямъ и краскамъ природу, въ характерную народную жизнь, клокотавшую вокругъ него, а пропадалъ цѣлыми днями въ музеяхъ, дворцахъ, церквахъ и библіотекахъ, тратя въ этомъ спертомъ архивномъ воздухѣ драгоцѣнные дни своей молодости. Онъ продолжалъ калѣчить свою чудную душу,—„выбирая", согласно совѣтамъ своихъ учителей, грустныхъ кастратовъ, „отличныя мѣста головъ и драпировокъ, дабы *пріучиться* къ хорошему вкусу".

Но Иванову не суждено было навѣки погрязнуть въ холодной, мрачной трясинѣ мертваго псевдоклассицизма. Около 10 лѣтъ до того Брюлловъ могъ познакомиться въ Римѣ съ Назарейцами, но его гордой и пустой натурѣ были недоступны начинанія этихъ святыхъ художниковъ. Теперь (въ началѣ 30-хъ годовъ) таинственный голосъ, не заглохшій въ Ивановѣ, повелъ его какъ разъ къ главѣ ихъ, къ Овербеку, и съ этого момента началось его спасеніе. Овербекъ первый въ новѣйшія времена обнаружилъ пониманіе и воодушевленное признаніе христіанскихъ идеаловъ въ искусствѣ. Положимъ, у Овербека это пониманіе имѣло довольно опредѣленный характеръ узкаго фанатическаго католицизма, но все же это было пониманіе, которое вело къ истинѣ на единственно-доступной для искусства почвѣ—на мистической. Ивановъ, движимый своимъ геніемъ, отлично съумѣлъ извлечь изъ общенія съ Овербекомъ вѣчное и прекрасное и презрѣть преходящее, чѣмъ увлекался нѣмецкій мастеръ. Но, если бесѣды съ Овербекомъ и помогли Иванову *повернуться въ сторону* истины, то онѣ не указали пути къ ней. Самъ Овербекъ не видѣлъ спасенія христіанской живописи внѣ древнихъ мастеровъ и твердо вѣрилъ, что Рафаэль и Беато Анжелико (какое уже странное сопоставленіе) нашли истинное выраженіе боже-

*) Это натура, но грубая натура.

ственнаго, что нужно только *такъ-же* дѣлать, какъ они. Овербекъ не обратился (какъ то сдѣлали 20 лѣтъ спустя англійскіе прерафаэлиты и впослѣдствіи самъ Ивановъ) къ первоисточнику искусства, къ непосредственному изученію жизни, а попался на старую болонскую удочку, и, вмѣсто уничтоженнаго въ себѣ классическаго академизма, создалъ новый, почти столь-же фальшивый и безотрадный. Однако, если не въ творчествѣ, то по крайней мѣрѣ въ отвлеченныхъ мысляхъ о творчествѣ Овербеку удалось вырваться изъ Винкельмановской леденящей тюрьмы. Для Иванова же было полезно только то, что *говорилъ и думалъ* этотъ христіанскій художникъ-проповѣдникъ, а не то, что онъ создавалъ въ своихъ розовыхъ и жеманныхъ картинахъ,—его умиленіе передъ высокимъ, заражающій трепетъ передъ таинственнымъ, но никакъ не лизанное письмо, не рабское подражаніе старикамъ, не робкій, несчастный рисунокъ.

Въ особенности одно очень важное открылось Иванову въ бесѣдахъ съ Овербекомъ. До тѣхъ поръ, согласно съ академической эстетикой—и Гвидо, и Рафаэль, и Буаноротти, и Долче были для него равноцѣнными величинами. Теперь-же, благодаря Овербеку, его вкусъ, его отношеніе къ старикамъ, хоть и непослѣдовательно, хоть и скачками, но стали очищаться. Разговоры съ нѣмецкимъ романтикомъ помогли ему разобраться въ впечатлѣніяхъ отъ искусства прошлаго, отказаться навсегда отъ мертваго мастерства академиковъ XVII вѣка и расширить кругъ своихъ симпатій до такихъ художниковъ, которые прежнимъ русскимъ живописцамъ казались только смѣшными, но которые какъ-разъ полнѣе и лучше всѣхъ прочихъ воплотили высочайшіе идеалы человѣчества. Уже предрасположенный къ тому (интересно, что на пути его въ Римъ, прямо изъ Петербурга, его поразило „Magnificat“ Сандро Боттичелли), онъ теперь сознательно отвернулся отъ подражателей и эклетиковъ, и сталъ всматриваться, къ негодованію своихъ петербургскихъ благодѣтелей, въ безсмертныя, хоть и не вышколенныя, красоты Джотто и его послѣдователей. Джотто укрѣпилъ Иванова въ тѣхъ мысляхъ, которыя онъ смутно чувствовалъ и раньше. Теперь онъ понялъ, что не то совершенство—вѣрнѣе порядочность—техники, которую ему старались вдолбить въ продолженіе долгихъ лѣтъ, составляютъ смыслъ и прелесть художественныхъ произведеній, что искусство дорого людямъ не изъ-за такого вздора, какъ правильно-нарисованные „слѣдки“ и красиво-расположенныя драпировки, но что оно дорого только, какъ утоленіе жажды красоты, какъ увѣковѣченіе, выясненіе и просвѣтлѣніе жизни.

Цѣль его пути раскрылась передъ нимъ и онъ, охваченный восторгомъ, пожелалъ выразить еще неясное, скрытое богатство своей души, свою горячую вѣру въ одномъ созданіи. По традиціямъ школы (а съ ними Ивановъ еще далеко не порвалъ) нужно было привезти изъ Рима, въ свидѣтельство своей зрѣлости, *одну* большую, сложную и серьезную картину: ein Meisterstück. Согласно съ собственнымъ религіознымъ настроеніемъ, поощряемый въ томъ Овербекомъ, онъ принялся искать сюжетъ, который позволилъ-бы ему въ этомъ одномъ произведеніи выразить свое отношеніе къ искусству. Иванову казалось, что русскому художнику, сохранившему всю силу прежняго вѣрованія, надлежало теперь высказать свое пониманіе Христа, не только личное, но всего русскаго народа. Грандіозное намѣреніе, не имѣвшее ничего общаго ни со сценическими эффектами Брюллова, ни съ велерѣчивымъ фразерствомъ Бруни. Читая Евангеліе, онъ набрелъ въ немъ на ту тему, которая, ему казалось, дастъ ему возможность выразить всѣ его думы и всѣ его чувства,



А. Ивановъ: Этюдъ головы раба.

всю высоту его религіозныхъ воззрѣній и онъ принялся за свое „Явленіе Христа народу" *).

Однако въ этомъ выборѣ сюжета сказалось вліяніе не только Овербековскаго мистицизма, но и нѣкоторой засушенности мысли нѣмецкаго художника. Какъ Овербекъ не могъ научить Иванова инымъ пріемамъ, кромѣ какъ своимъ компилятивно-подражательнымъ, такъ точно онъ не могъ помочь ему въ дѣлѣ „выбора сюжета". Овербекъ, несмотря на весь мистицизмъ своихъ взглядовъ, не лучше всякаго академика воображалъ, что можно *додуматься* до своей темы. Картины не представлялись его фантазіи готовыми созвучіями мысли и чувства вылившимися въ опредѣленныхъ линіяхъ и краскахъ. Напротивъ того, онъ постоянно прибѣгалъ къ чисто академическому и художественно-безнравствен-

*) Чувствуя, что дѣло съ большой картиной затянется, и желая какъ-нибудь успокоить своихъ благодѣтелей, отъ которыхъ зависѣло все пребываніе его въ Италіи (а по убѣжденію Иванова, отъ пребыванія въ Италіи зависѣла вся дальнѣйшая работа его), онъ принялся за картину меньшихъ размѣровъ, „о двухъ фигурахъ", желая „показать и наготу и понятіе свое о драпировкахъ". Несмотря на зрѣлость духа и мысли, онъ, такимъ образомъ, нарочно становился на точку зрѣнія заурядныхъ и бездушныхъ цѣнителей и, вѣроятно, эта точка зрѣнія, которую онъ тогда уже переросъ, не позволила ему создать что-либо живое. Картина эта—„Явленіе Христа Магдалинѣ"—дѣйствительно показала все его умѣніе въ наготѣ и драпировкахъ, но отъ нея вѣетъ ледянымъ холодомъ. Торвальдсеновскій Христосъ, шагающій въ застывшей театральной позѣ, засушеный, точно награвированный пейзажъ, робкая живопись, огромный трудъ, потраченный на второстепенныя вещи, въ родѣ выписки складокъ, вотъ что во-первыхъ бросается въ глаза, и лишь всматриваясь видишь въ головѣ Магдалины нѣчто такое, что показываетъ, до какого пониманія трагическаго дошелъ уже въ то время Ивановъ, какимъ онъ сталъ сердцевѣдомъ, какъ глубоко могъ перечувствовать до слезъ умилительный разсказъ Евангелія.

ному способу: *„компановать"* свои созданія и *выискивать* сюжеты въ чтеніи книгъ и въ собственныхъ размышленіяхъ. Овербекъ не ждалъ самаго драгоцѣннаго въ существованіи художника — вдохновенія, вдохновенія первой мысли, а, занятый своими тугими вымыслами, даже пропускалъ его, когда оно являлось. Также точно и Ивановъ не сталъ дожидаться вдохновенія, чтобъ приступить къ главному дѣлу своей жизни: и онъ *придумалъ* сюжетъ для своего Meisterstück'а, и затѣмъ уже фатально долженъ былъ исполнять этотъ тяжелый трудъ безъ животворящаго вдохновенія, съ помощью нуднаго, мучительнаго выдумыванія.

Ивановъ поплатился почти всей своей жизнью, какъ за ошибки академическаго воспитанія, такъ и за ошибки добраго, честнаго и святаго, но нѣсколько ограниченнаго Овербека, вся теорія котораго была мистической по принципу и сухой, разсудочной въ своемъ приложеніи. Недостатки воспитанія не позволили Иванову сразу стать выше почитаемаго имъ главы Назарейцевъ, перешагнуть черезъ него.

Ивановъ пошелъ въ исполненіи своей картины какими-то зигзагами, постоянно отвлекаясь въ сторону съ прямаго пути, хотя этотъ путь все болѣе выяснялся въ его, выздаравливающей за работой, душѣ. Время созданія его картины, тянувшееся болѣе 15-ти лѣтъ, въ сущности, можно разсматривать, какъ время настоящей его школы, а „Явленіе Христа", какъ „программу", которую онъ готовилъ на всемірный судъ въ свидѣтельство своей школьно-художественной зрѣлости, явившейся къ нему такъ поздно и доставшейся ему съ такимъ невѣроятнымъ трудомъ именно потому, что настоящее время школы было имъ протрачено на безполезную и безтолковую зубрежку. Онъ и смотрѣлъ на себя, вѣроятно изъ-за сознанія своей слабости, своей художественной неразвитости, какъ на ученика и это-то всего больше и сбивало его, заставляло прислушиваться къ совѣтамъ совсѣмъ не понимавшихъ его людей: холодныхъ академиковъ, ограниченныхъ назарейцевъ или дилетантствующихъ туристовъ. Долгое время не рѣшался онъ отдаться слѣпо и безусловно своему внутреннему голосу, тогда какъ именно этотъ голосъ былъ безконечно драгоцѣннѣе всевозможныхъ постороннихъ мнѣній *).

Находясь въ Римѣ, Ивановъ, безпрестанно сравнивалъ свою работу со всѣмъ, что было классическаго и наиболѣе высокаго въ этомъ колосальномъ музеѣ прежняго искусства, и вслѣдствіе этого вѣчно пребывалъ въ какомъ-то „заботливомъ недовольствѣ", доводившемъ его часто до отчаянія. Ивановъ старался подойти къ своимъ кумирамъ и изо-всѣхъ силъ бился, чтобы связать традиціи съ требованіемъ полной свободы, согласить изученіе натуры съ заимствованіями у старыхъ мастеровъ. Къ несчастію онъ не понималъ того освободительнаго движенія, которое начиналось тогда въ лихорадочно-вдохновенномъ Парижѣ. Онъ вѣроятно видѣлъ, какъ нѣкоторые французы были заняты тѣмъ-же, къ чему и его влекло

*) На то, впрочемъ, какъ далеко ушелъ Ивановъ уже въ концѣ 30-хъ годовъ (тогда какъ разъ, когда Брюлловъ писалъ свою „Осаду" и „Распятіе"), отъ взглядовъ русскаго общества на искусство, лучше всего указываетъ извѣстный отрывокъ его письма, могущій служить прекраснымъ эпиграфомъ всей исторіи новѣйшаго искусства: „Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ, никогда ничему не подчиненъ, *независимость его должна быть безпредѣльна*. Вѣчно въ наблюденіяхъ натуры, вѣчно въ нѣдрахъ тихой, умственной жизни, онъ долженъ набирать и извлекать новое изъ всего собраннаго, изъ всего виденнаго." Къ сожалѣнію, хотя онъ и говорилъ уже тогда, что „Академія Художествъ есть вещь прошедшаго столѣтія, ее основали, уставшіе изобрѣтать, итальянцы"... однако на дѣлѣ съ академіей онъ не порвалъ до тѣхъ поръ, пока не оставилъ своей картины, къ исполненію которой онъ приступилъ чисто академическимъ путемъ и которую онъ и писалъ съ тѣмъ эклектизмомъ, который составляетъ дурную черту изобрѣтенной Болонцами системы.



А. Ивановъ: Воскресеніе Христово.
Эскизъ къ стѣнной живописи въ Храмѣ Спасителя.

инстиктивно,--а именно борьбой съ традиціями вообще,—но согласно съ наставленіями, полученными еще дома, также съ наставленіями Овербека и Гоголя, ненавидѣвшаго французовъ, Ивановъ считалъ всѣ эти „французскія" затѣи за развратъ и не могъ постичь своего духовнаго родства съ тѣми героями, которые на родинѣ Делакруа храбро боролись противъ рутины и отыскивали новую, живую и свободную красоту.

Какой мужественной бодростью, страстью и нѣгой, тонкимъ вниканіемъ во всѣ оттѣнки прекраснаго проникнуты этюды Иванова, эти непосредственныя изученія природы *) и куда дѣвалась вся эта прелесть жизни, въ картинѣ, для которой они предназначались! Приглаженные и выправленные, засушеные и окаменѣлые перешли эти этюды на большое полотно и на немъ съ трудомъ узнаешь сквозь оболочку скучнаго „монументальнаго стиля" ихъ остатки. Ивановъ, въ этомъ преслѣдованіи *старой* красоты, иногда очень близко подходилъ къ ней. Иной его юноша выдержитъ сравненіе по божественной плавности линій съ флорентійскимъ Идолино; иная спина, рука, нога, торсъ—съ лучшими образцами древней пластики или ренесанса; нѣкоторыя драпировки не уступятъ рафаэлевскимъ. Но вся эта формальная близость къ произведеніямъ прошлаго скорѣе вредитъ его творенію, такъ какъ чужое досадливо заслоняетъ собственное.

Одно обстоятельство причинило ему особенно много затрудненій. Дома, въ школѣ, не смотря на весь энциклопедизмъ, которымъ кичится академическое образованіе, Иванова забыли *обучить* краскамъ: вглядываться въ тонкость отношеній ихъ въ природѣ, въ безчисленные ихъ оттѣнки и передавать это въ живописи. Здѣсь, въ Римѣ, фрески Микель-Анжело и Рафаэля, картоны Каммучини, Овербека и Корнеліуса, а также совѣты трехъ послѣднихъ также ничего не могли открыть ему въ смыслѣ красокъ. Между тѣмъ и въ Римъ стали наконецъ доходить въ половинѣ 30-хъ годовъ, слухи о колористическомъ движеніи, начавшемся еще въ 20-хъ годахъ во Франціи, и вопросъ о краскахъ не былъ уже такъ категорично рѣшаемъ въ отрицательную сторону, какъ прежде. Самому Иванову казалось, что сила его картины будетъ зависѣть отъ полной ея правдивости, а эта правдивость естественно зависѣла главнымъ образомъ отъ вѣрности красочнаго эффекта. Ивановъ, всматриваясь въ великія, произведенія прошлаго (а къ тому времени онъ уже умѣлъ отличать истинно великія отъ поддѣльныхъ), наконецъ открылъ, что основная прелесть ихъ не въ нагроможденіи драпировокъ и не въ круглыхъ жестахъ, но въ томъ, что художники выражали въ нихъ свои мысли и чувства—съ *полной убѣдительностью*. Ивановъ отказался отъ эффектничанія и, поставилъ главной цѣлью своихъ стремленій заставить людей *повѣрить* своему вымыслу, заставить чувствовать себя передъ картиной, какъ передъ дѣйствительностью, и, разумѣется, для достиженія этого ему недостаточно было однихъ черныхъ линій и монотонной раскраски назарейцевъ, а требовался живой, естественный колоритъ.

Ивановъ и тутъ не спросилъ сразу указаній у природы, а обратился за совѣтами къ старымъ мастерамъ. Онъ съѣздилъ даже спеціально для того въ Венецію, на родину великихъ колористовъ. Но тамъ, наконецъ, у него открылись глаза: венеціанцы указали ему, какъ на единственную свою руководительницу и вдох-

*) Существуютъ даже нѣсколько очень тонкихъ портретовъ его и двѣ, три сценки изъ итальянскаго быта, цѣликомъ, съ глубокимъ пониманіемъ народной жизни выхваченныя изъ дѣйствительности, не имѣющей ничего общаго съ розовой, надушенной Италіей Брюллова и Штернберга.



А. Ивановъ: Явленіе ангела Іосифу.

новительницу—на природу, которой Ивановъ до сихъ поръ такъ пренебрегалъ. Послушавшись ихъ совѣтовъ, онъ съ рвеніемъ и наивностью начинающаго ученика принялся за свое коренное переобразованіе, однако къ ужасу своему вскорѣ замѣтилъ, что уже слишкомъ старъ, чтобы учиться дѣлу, требующему болѣе чѣмъ что-либо непосредственности и свѣжести. Отъ первоначальнаго, все-же пріятнаго, хоть и лживаго коричневаго колорита онъ, спустя нѣкоторое время, отрекся совершенно, но той новой красочной формулы, къ которой стремился, такъ и не достигъ.

Тѣмъ не менѣе результаты, полученные Ивановымъ въ этой сферѣ, изумительны. Въ иныхъ его этюдахъ купающихся или отдыхающихъ людей, освѣщенныхъ лучами утренняго солнца, въ иныхъ пейзажахъ поражаешься смѣлостью и передовитостью его открытій. Судя по нимъ, онъ, должно-быть, уже предвидѣлъ то, надъ чѣмъ работали впослѣдствіи съ успѣхомъ Манэ, Монэ и Уистлеръ. Ивановъ, желая найти полную правду колорита, наткнулся на такія краски, на такіе отливы въ тѣняхъ, на такую пестроту и новизну отношеній, о которыхъ вообще до него, во всей исторіи живописи, не было помину и къ которымъ насъ пріучили только за самое послѣднее время—импрессіонисты. Какою смѣлостью и силой обладалъ этотъ скромнѣйшій человѣкъ, чтобы перейти вдругъ отъ подмалевокъ „теливердой" и „сіеной", всякихъ засушивающихъ творчество школьныхъ рецептовъ, прямо къ ярко-голубымъ тѣнямъ на человѣческомъ тѣлѣ, къ *сѣрой*, тусклой зелени на солнцѣ, къ оранжевымъ и зеленымъ рефлексамъ на лицахъ...

Но все-же среди его безчисленной массы этюдовъ—трудно найти вполнѣ *прекрасные* по краскамъ—такіе, въ которыхъ все, что онъ подмѣчалъ, приглядываясь къ отдѣльнымъ кусочкамъ природы, было-бы такъ же связано въ общую гармонію, какъ оно связано въ дѣйствительности. Ему недоставало общей

провѣрки и широкаго взгляда на вещи, той „привычки просто смотрѣть", которая достается художникамъ лишь въ молодыхъ годахъ и въ тѣхъ только случаяхъ, когда они отдаются одному этому, не отвлекаясь ни въ сторону линій, ни формъ. Монэ, впослѣдствіи только потому и одолѣлъ въ такомъ совершенствѣ красоту красокъ въ природѣ, что бросилъ всѣ заботы о рисункѣ и занялся исключительно отысканіемъ красочной правды.

На картинѣ особенно ясно сказалась колористическая слабость Иванова. Цѣликомъ переносить свои красочныя изученія на большое полотно онъ такъ же не рѣшался, какъ не рѣшался переносить цѣликомъ свои фигуры и типы, писанные съ натуры. Всѣ-же старанія Иванова смягчить „сырость" и рѣзкость красокъ, успокоить ихъ кажущуюся странность, тушить ихъ яркость—вся эта „комнатная" работа, дала въ результатѣ какое то подобіе пестраго ковра *) или мучительно рябящей въ глазахъ мозаики. Ивановъ говорилъ до самой смерти, что картина не окончена именно въ томъ смыслѣ, что ему нужно ее еще пройти и привести къ одному аккорду, но можно не жалѣть о томъ, что онъ этого не сдѣлалъ, такъ-какъ сводка къ одному аккорду, въ такой, по самой сути, составной и склеенной вещи, неминуемо привела-бы къ тому, что окончательно исчезло-бы все проскользнувшее въ нее изъ живыхъ, непосредственныхъ этюдовъ съ натуры.

Мимо „Мучениковъ" Флавицкаго или „Патмоса" Моллера — двухъ совершенно ясныхъ и классифицированныхъ порожденій ложнаго искусства проходишь равнодушно. Они настолько нѣмы и безжизненны, что глазъ скользитъ по нимъ и не въ силахъ остановиться на хорошенькихъ личикахъ, гладкихъ тѣлахъ, круглыхъ жестахъ и приторныхъ краскахъ. Мимо картины Иванова такъ быстро и невнимательно не пройдешь. Она приковываетъ вниманіе тѣмъ трудомъ и тѣми страданіями, которые положены художникомъ на ея созданіе. Но и на нее не глядишь съ удовольствіемъ. Напротивъ того она производитъ мучительное, тягостное впечатлѣніе. Сознаешь, что передъ тобой двѣ картины: одна написанная поверхъ другой, и что верхняя—тоскливая и вялая калька, съ нелѣпыми прибавленіями, съ той, которая подъ нею, и хотѣлось-бы содрать эту пелену, чтобы вполнѣ оцѣнить находящееся подъ нею произведеніе, положимъ, далеко не цѣльное и сначала до конца „придуманное", но состоящее по крайней мѣрѣ изъ превосходныхъ отдѣльныхъ кусковъ. Особенно досадно, что типы дѣйствующихъ лицъ, найденные въ такомъ совершенствѣ Ивановымъ въ этюдахъ—на картинѣ утратили добрую половину своей жизненности. Они даже стали настолько похожи на обыденно-академическіе, что съ трудомъ находишь въ театральной ихъ группировкѣ и жестикуляціи, то глубокое знаніе людей и тотъ полетъ, которыми любуешься въ Ивановскихъ этюдахъ и эскизахъ. Какъ прекрасенъ, напримѣръ, некрасивый, но царственный и несомнѣнно божественный „Спаситель", какъ изумительно и самостоятельно былъ онъ задуманъ Ивановымъ, и, какъ сильно измѣненъ въ окончательномъ видѣ, по милости книжныхъ теорій, которыми умный, но наивный въ своей недоразвитости, Ивановъ могъ увлекаться. Во имя нихъ онъ постарался соединить въ чертахъ смиреннаго и величественнаго Богочеловѣка античную красоту Бельведерскаго Аполлона, и строгіе, архаическіе контуры византійскаго Христа! Какое чудесное, небывалое въ исторіи живописи, поглощенное энтузіазмомъ лицо было задумано Ивановымъ для Предтечи, и какъ грустно, что оно на картинѣ является настолько выправленнымъ, очищеннымъ и облагороженнымъ, что только, озна-

*) Современники находили, что картина похожа на гобеленъ; въ то время это вовсе не означало, какъ въ наше, что-либо лестное.



А. Ивановъ: Моленіе о чашѣ.

комившись съ подготовительными работами понимаешь, намѣреніе автора. Типъ апостола Андрея, въ первоначальномъ видѣ, не уступаетъ по выраженію старческой опытности и тлѣющаго подъ морщинами священнаго огня—созданіямъ Винчи и Дюрера, а на картинѣ онъ превращенъ въ обыкновеннаго, красиваго, но совсѣмъ неинтереснаго старика-натурщика, только-что вставшаго въ позу. Наконецъ, рабъ, въ первой редакціи,—какъ по своей придавленной позѣ, такъ и по всему своему животнообразному, жалкому виду самое быть можетъ необычайное и геніальное созданіе Иванова,—на картинѣ такъ встрепенулся и такъ весело улыбается, что ничего больше въ немъ не напоминаетъ той трагичной, страшной радости, которая озаряетъ чудовищное, полу-идіотское лицо его въ этюдѣ. Еще болѣе нежели отдѣльныя части, общее картины Иванова производитъ вялое и скучное впечатлѣніе. „Явленіе Христа народу" почти вовсе не говоритъ тѣхъ священныхъ словъ, которыя Ивановъ собирался и, дѣйствительно, былъ призванъ сказать. Эта картина—дѣтище Академіи: она возникла и вся была создана чисто академическимъ путемъ. Ивановъ—пророкъ, мудрецъ, мученикъ и подвижникъ по натурѣ. Онъ убилъ на ея созданіе всю свою молодость. Лучшія свои силы онъ пожертвовалъ служенію бездушному эклектизму.

XV.

Однако, что было свѣтлаго и истинно высокаго въ душѣ Иванова, къ счастью, не погибло совсѣмъ и нашло себѣ выраженіе въ его послѣдней работѣ, когда онъ убѣдился, что знаетъ все, что считалъ нужнымъ знать, и бросилъ *учиться*. Онъ, наконецъ, удалился отъ всякаго вмѣшательства постороннихъ людей, затворился въ мастерской, какъ въ кельѣ, и предался самостоятельному труду.

Одно обстоятельство внѣшняго характера, на которое слишкомъ мимоходомъ указываютъ его біографіи, помогло ему оградить себя непреступной стѣной и искать лишь въ самомъ себѣ дальнѣйшихъ указаній. Ивановъ, до той поры, кое-какъ перебивавшійся на казенный пенсіонъ, вдругъ получилъ возможность жить ни отъ кого не завися, унаслѣдовавъ отъ скончавшагося въ 1848 г. отца небольшое наслѣдство. Для такого въ жизни робкаго и къ жизни неспособнаго человѣка, не умѣвшаго заработать и десяти копѣекъ, этотъ десятокъ тысячъ чрезвычайно много значилъ, тѣмъ болѣе, что онъ явился въ самый нужный моментъ, когда Ивановъ уже больше не зналъ, на что жить.

Окончаніе большой картины оттого такъ и затянулось, что Ивановъ былъ какъ-бы прикованъ къ ней обязательствомъ, что онъ не могъ свободно относиться къ ней, что былъ лишенъ главнаго и перваго условія успѣшности всякаго духовнаго труда: возможности въ любой моментъ прекратить и броснть его. Богъ знаетъ, что происходило иногда въ скрытной душѣ художника, какія муки терпѣлъ онъ, когда, стоя въ уединенной студіи предъ гигантскимъ полотномъ, онъ сознавалъ всѣ *неисправимые* коренные недостатки своего произведенія. Мысль бросить картину, въ силу его искренности, въ силу того, что съ годами онъ переросъ идеалы своей молодости, постоянно преслѣдовала его. Онъ и бросалъ ее много разъ на мѣсяцы и даже на цѣлые годы. Но особенно трагично въ его отношеніи къ своему труду было внутреннее требованіе исполненія *долга*, требованіе мучительно неотвязчивое для такой глубоко честной натуры. Иванову нужно было кончить свою картину потому, что она была какъ-бы запродана впередъ, потому, что за нее онъ получалъ уже много лѣтъ деньги. Лишь по мѣрѣ того, какъ крѣпло въ немъ самосознаніе, по мѣрѣ того, что онъ все яснѣе и яснѣе видѣлъ духовную бѣдность окружающихъ и въ то-же время все выше и выше цѣнилъ свое дѣтище, чувство этой зависимости расшатывалось и падало. Когда же нежданно явились къ нему отцовскія деньги, онъ уже настолько сознавалъ свою силу, свою независимость, что смѣло отказался послѣдовать на призывъ, вѣрнѣе приказъ, вернуться въ Россію, и рѣшился подъ предлогомъ, что у него не было достаточно средствъ на то, чтобъ

платить натурщикамъ, завѣсить картину чехломъ и наконецъ отдаться свободному творчеству.

Ивановъ задумалъ огромный циклъ картинъ, который долженъ былъ изображать всѣ важнѣйшія событія Священнаго писанія съ христіанской точки зрѣнія т. е. все Евангеліе о Спасителѣ и все, что *предшествовало* Мессіи и *предвѣщало* его появленіе. Ивановъ, впрочемъ, успѣлъ сдѣлать только наброски къ этимъ картинамъ, предполагая затѣмъ ихъ разработать и увеличить до колосальныхъ размѣровъ, но впослѣдствіи онъ надѣялся украсить этими картинами стѣны будущаго какого-то храма, гдѣ вся масса ихъ развертывалась бы въ строгомъ и стройно мистическомъ порядкѣ. Ивановъ *вѣрилъ* въ осуществимость такого, едвали въ Россіи исполнимаго дѣла, вѣрилъ, не смотря на горькій опытъ и глубокій свой умъ—потому, что въ немъ еще не умерла драгоцѣнная, чисто дѣтская наивность, единственно способная двигать людей на новое и великое. Но при этомъ увѣренность въ осуществимости его плановъ не связывала его нисколько. Онъ вполнѣ сознавалъ, что затѣянное имъ дѣло настолько значительно и необычайно, что, если уже власть имѣющіе рѣшатся дать ему возможность выполнить его, то они не станутъ ограничивать его свободы и не устрашатся нѣкоторыхъ странностей затѣи и уклоненія отъ преданій. Къ тому же Ивановъ почувствовалъ тогда въ себѣ наконецъ такой наплывъ внутренней силы, что онъ больше не сомнѣвался въ томъ, что ему удастся преодолѣть всѣ препятствія и достигнуть цѣли.

Все болѣе углублялся онъ въ чтеніе Священнаго писанія, все съ большимъ жаромъ сочинялъ къ нему живописные комментаріи и образы одинъ другого величественнѣе и прекраснѣе возставали передъ нимъ. Онъ ошибался, когда думалъ, что книга Штрауса пошатнула его вѣру. Научное изслѣдованіе о Христѣ нѣмецкаго ученаго, дѣйствительно, пошатнуло его внѣшнюю, схоластическую вѣру и даже уничтожило ее вконецъ (и это было еще одной лишней причиной, по которой онъ бросилъ большую картину, начатую въ дни своей духовной неразвитости), зато на мѣстѣ прежней, робкой религіозности теперь проснулась въ Ивановѣ иная вѣра: философски просвѣтленная и истинно христіанская:—свободная, смѣлая и безконечно болѣе животворящая, чѣмъ прежняя—отцовская. *Наука* оказала ему скорѣе большую помощь въ его послѣдней работѣ, такъ какъ она способствовала тому, что древній міръ возсталъ полностью въ его воображеніи [1]). Великая трагедія избраннаго народа развернулась во всей своей ужасающей, символической глубинѣ и такъ увлекла его своей жизненностью и убѣдительностью, что онъ забылъ и думать о Рафаэлѣ и Винчи, и благодаря этому какъ-разъ подошелъ ближе къ божественности и высотѣ ихъ искусства.

Ивановъ обладалъ настоящимъ эпическимъ дарованіемъ, но покамѣстъ онъ, согласно правиламъ школы, желалъ въ *одномъ* созданіи воплотить весь смыслъ

---

[1]) Ассирія и Египетъ, эти колыбели семитскаго религіознаго созерцанія ожили для него въ ихъ торжественномъ, символическомъ іератизмѣ. Они заговорили съ нимъ такимъ горячимъ, образнымъ языкомъ, что, внимая имъ, онъ отдѣлался и отъ послѣдняго слоя академической условности, и въ особенности отъ приглаживанія и прихорашиванія религіозной фантастики, того, что есть въ человѣческомъ воображеніи самаго порывистаго, яркаго и неподдающагося школьному оприличиванію. Архангелы и херувимы Иванова, его еврейскія церемоніи, волхвы и маги, видѣнія и „апоѳеозы" совершенно родственны тѣмъ сумрачнымъ, почти кошмарнымъ и въ то-же время возвышеннымъ изображеніямъ, которыя сохранились въ гранитныхъ начертаніяхъ на стѣнахъ Ѳивскихъ и Корсабадскихъ развалинъ. Они ничего уже не имѣютъ общаго со сладкими вымыслами поздняго ренесанса, передѣлавшаго глубокую восточную мистику, по образцу римскаго слабосильнаго гелленизма, на какой-то женственный, хорошенькій и благообразный ладъ.

Евангелія и въ *одной* картинѣ представить обычно-академическій, *полный* компендіумъ по данному предмету, до тѣхъ поръ онъ блуждалъ въ развѣтвленіяхъ и сплетеніяхъ безъисходнаго лабиринта книжной схоластики. Когда же Ивановъ въ послѣдніе годы жизни развязалъ себѣ руки и далъ просторъ своему творчеству то „сюжеты" явились къ нему безконечной вереницей, безумная-же мысль объ *одной* картинѣ была имъ навсегда оставлена. Ивановъ долгое время былъ увѣренъ въ томъ, что одинокая картина, на которой изображенъ лишь *отрывокъ дѣйствія*, способна, какъ повѣсть, разсказать все, что только ни пожелалъ-бы авторъ, и лишь когда онъ отдѣлался отъ такой мысли, преподанной ему Академіей, онъ обнаружилъ весь свой громадный даръ къ картинному эпосу, создавъ цѣлый *рядъ* прекрасныхъ произведеній. Пересматривая его столь связанные между собой, удобопонятные, убѣдительные и зажигающіе воображеніе „эскизы", получаешь впечатлѣніе, что нельзя иначе и вѣрнѣе изобразить библейскія событія, чѣмъ это сдѣлалъ Ивановъ. На стѣнахъ-же того зданія о которомъ мечталъ Ивановъ, картины эти въ огромныхъ размѣрахъ, должны были бы производить на всѣхъ—и въ особенности на простой народъ, о которомъ, какъ истинный мудрецъ, такъ много и такъ „сердечно думалъ" Ивановъ—потрясающее и высокое впечатлѣніе.

Иванову не только не удалось привести въ исполненіе свой замыселъ, но даже не удалось его разработать до законченныхъ произведеній и замыселъ этотъ такъ и остался намёкомъ—изумительнымъ, но къ сожалѣнію только намёкомъ. Еще лѣтъ двадцать свободной жизни, побольше искренней и воодушевленной поддержки, и эти созрѣванія превратились-бы въ спѣлые плоды: этими картинами Иванова Россія сказала-бы свое художественное слово, внѣ всякихъ археологическихъ и національныхъ условностей... Положимъ, и эти эскизы, въ томъ видѣ, въ какомъ ихъ оставилъ Ивановъ—наскоро набросанные, на дрянныхъ лоскуткахъ бумаги, еле подкрашенные—были въ то время, среди цвѣтущей Брюлловщины и нарождающагося гражданскаго проповѣдничанья, явленіемъ первостепенной важности [1]). Однако, по милости господствовавшаго тогда общаго смятенія умовъ, никого не нашлось кто бы оцѣнилъ ихъ по достоинству, съ настойчивостью указалъ-бы на нихъ всему свѣту, а главное русскому художеству и они прошли незамѣченными, а въ дальнѣйшемъ развитіи нашей живописи не имѣли никакого значенія. Эти дивныя созданія пролежали около двадцати лѣтъ въ папкахъ брата художника,—Сергѣя Иванова, а затѣмъ появились въ совершенно недоступномъ по цѣнѣ заграничномъ изданіи [2]).

[1]) Лишь въ Англіи небольшой кружокъ молодыхъ художниковъ искалъ какъ будто того-же, чего искалъ Ивановъ. Этимъ молодымъ людямъ также хотѣлось перенестись въ прошлое, но не для того, чтобъ черпать въ немъ театральные эффекты, а потому, что они поняли и полюбили высокохудожественную жизнь прежнихъ временъ, что они пропитались вѣчными ея идеалами. Основываясь на горячей и глубокой вѣрѣ, они пожелали вэрнуть искусство къ первоисточнику его вдохновенія—къ мистицизму, но въ то-же время, они думали (все сходственныя съ Ивановымъ черты), что всего убѣдительнѣе и выразительные будутъ ихъ вещи, если онѣ будутъ вполнѣ искренны и правдивы. Такимъ образомъ они выступили въ борьбу съ восторжествовавшемъ въ ихъ время реализмомъ на его-же почвѣ. Однако сравнивать англійскихъ прерафаелитовъ съ Ивановымъ невозможно: они все сдѣлали, что могли, Ивановъ не сдѣлалъ и *половины начала* того, что замыслилъ. Но, если воображеніемъ дополнить себѣ все, что Ивановъ намѣтилъ себѣ, но не успѣлъ, совершить, то придется сказать, что въ немъ крылась еще бо́льшая, сила, чѣмъ въ нихъ, что его замыслы, тождественные съ тѣми по существу, захватывали предметъ глубже, и что его искусство, если-бы оно дозрѣло, было-бы тѣмъ великимъ, истинно-классическимъ искусствомъ, о которомъ они только мечтали и котораго не было со временъ Микель-Анжело.

[2]) Теперь эти эскизы находятся въ Румянцевскомъ музеѣ, гдѣ, благодаря небрежному отношенію администраціи, ихъ почти нельзя разсмотрѣть.

Когда отцовское наслѣдство и другія небольшія деньги были истрачены, Иванову поневолѣ пришлось бросить Римъ и такимъ образомъ, въ 1858 году, послѣ 25 лѣтъ отсутствія онъ предсталъ на судъ петербургской публики со своей большой картиной. Онъ не касался до нея послѣдніе 5, 6 лѣтъ и оглядывался на нее, какъ на давно пройденную стадію, однако онъ отлично сознавалъ при этомъ, что для петербуржцевъ, поклонниковъ Брюллова и только-что нарождавшагося мелкаго жанра, она была скорѣе слишкомъ, нежели не достаточно—высока и прекрасна.

Но нельзя было найти менѣе удобнаго и подходящаго момента для возвращенія Иванова. Въ это время всѣ были заинтересованы совершенно инымъ, нежели исканіемъ абсолютной красоты, вниканіемъ въ мистицизмъ и религіозные вопросы, и его встрѣтили не восторгъ и не брань, но самое грустное: почтительное равнодушіе. О немъ поговорили недѣли двѣ и бросили, такъ какъ для громаднаго большинства онъ былъ вовсе не доступенъ, а для другихъ казался какимъ-то анахронизмомъ. Кое-кто изъ молодежи, въ томъ числѣ Крамской, восхищались красотой и высотой замысла, кучка друзей, видавшихъ эскизы, вполнѣ увѣровала въ Иванова, но масса общества, и какъ-разъ передового, была слишкомъ страстно увлечена политическимъ обновленіемъ Россіи, была слишкомъ поглощена подготовительными работами къ реформамъ, чтобы серьёзно отнестись къ этому запоздалому „мечтателю", не имѣвшему практическихъ цѣлей, не затронутому общимъ волненіемъ [1]).

Не прошло и мѣсяца со дня его возвращенія въ Петербургъ, еше картины и этюды его были выставлены для публики и тянулись мучительные и оскорбительные для художника переговоры о покупкѣ „Явленія Христа", когда вдругъ разнеслась вѣсть, что Ивановъ умеръ. Онъ умеръ отъ холеры, но не столько эта болѣзнь сгубила его, сколько главнымъ образомъ тѣ огорченія, которыя ему въ такомъ изобиліи пришлось вынести на родинѣ послѣ уединеннаго, тихаго и чуднаго своего пребыванія послѣднихъ лѣтъ въ Римѣ. Напрасно утѣшалъ его небольшой кружокъ друзей, напрасно видѣлъ онъ въ этихъ избранныхъ русскихъ людяхъ [2]) уваженіе, полное самыхъ высокихъ ожиданій въ будущемъ, напрасно, самъ онъ готовился на бой, вѣрнѣе къ проповѣди;— мелкихъ и крупныхъ непріятностей, равнодушія и великосвѣтскаго грубіянства было вокругъ него слишкомъ много, чтобы не подточить въ конецъ его здоровья, уже расшатаннаго нуждой и вѣчными заботами о дальнѣйшемъ существованіи, а главное внутренней ломкой. Малѣйшаго физическаго недуга было достаточно, чтобы сразить изстрадавшагося мученика.

---

[1]) На самомъ дѣлѣ это было не такъ. Онъ съ трепетомъ искалъ разрѣшенія мучившихъ его соціальныхъ вопросовъ съ высшей, философской точки зрѣнія. Въ разговорахъ съ передовыми людьми ему казалось, что начинается новая эра и что искусство должно также вступить на новую дорогу. На обратномъ пути въ Россію онъ даже съѣздилъ въ Лондонъ къ Герцену, чтобы поговорить съ этимъ авторитетнымъ для него мыслителемъ. Ивановъ былъ такъ увлеченъ величіемъ торжествующей науки, такъ жаждалъ осуществленія научныхъ утопій, ходившихъ тогда по свѣту, что даже мучительно заботился о томъ, какъ бы самого себя переработать ко дню будущаго всеобщаго обновленія. Является вопросъ, не отказался-бы онъ со временемъ, во имя этого отъ лучшихъ своихъ работъ, отъ геніальныхъ своихъ эскизовъ. О послѣднихъ взглядахъ этого вообще скромнаго человѣка сохранилось слишкомъ мало свѣдѣній, но скорѣе можно отвѣтить, что *нѣтъ*, такъ какъ Ивановъ былъ слишкомъ пламенной и вдохновенной натурой, чтобы когда-либо обмѣнять свое глубоко-мистическое міровоззрѣніе на плоскій позитивизмъ, чтобъ понять искусство такъ, какъ понимали его Прудонъ и Курбэ.

[2]) Характерно для Иванова, что еще въ Римѣ онъ очень близко сошелся съ „первыми" славянофилами, вѣроятно благодаря мистической окраскѣ мхъ міросозерцанія. Теперь въ Петербургѣ онъ также преимущественно вращался въ ихъ средѣ. Вѣдь и съ Гоголемъ онъ подружился тогда, когда тотъ изъ юмориста превратился въ религіознаго мыслителя, въ пророка.

Такимъ образомъ въ тотъ самый моментъ, когда Ивановъ „сдавалъ“ свою картину, когда онъ на полученныя за нее деньги могъ снова затвориться и приняться за дальнѣйшее, и уже несравненно высшее творчество, въ тотъ самый моментъ, когда онъ, не стѣсненный уже больше школой и предразсудками, готовился сказать свое высокое слово, волей судебъ смерть преградила ему дорогу и увлекла его къ мучительному недоумѣнію друзей, но совершенно незамѣтно для того народа, для котораго Ивановъ промучился всю жизнь,—въ Невѣдомое...

XVI.

Такимъ образомъ Ивановъ ушелъ, не сказавъ своего окончательнаго слова, но знаменитая трагедія его жизни предавала анаѳемѣ все мертвое въ искусствѣ, проклинала навѣки академизмъ и такимъ образомъ указывала русскому художеству новые пути. Отъ Иванова можно было и слѣдовало идти дальше, но вышло такъ, что никто сейчасъ-же не пошелъ—отчасти потому, что лучшее изъ созданій Иванова, его „эскизы“, остались подъ спудомъ, а еще болѣе потому, что тогда всѣ были слишкомъ заняты суетными и преходящими вопросами, чтобъ обратить вниманіе на то вѣчное и возвышенное, на что онъ указывалъ. Ивановъ долгое время и для лучшаго большинства представлялся скорѣе какъ послѣдній изъ прежнихъ, нежели какъ первый изъ новыхъ.

То, что во время отсутствія Иванова успѣло назрѣть въ Россіи имѣло, положимъ, по духу, по нравственному импульсу много общаго съ его задачами. Молодое поколѣніе также стремилось отказаться отъ всякихъ „академій“, хотѣло поучиться у жизни и поднять искусство на высоту проповѣди, но при этомъ красота и божественная мудрость, въ которыхъ Ивановъ только и видѣлъ спасеніе, ничего не значили для новыхъ людей, интересовавшихся только *человѣкомъ*, нравственными и политическими отношеніями людей съ чисто человѣческой точки зрѣнія. „Tableaux de genre“, новое явленіе въ живописи, приводили въ ужасъ Иванова, а между тѣмъ эти „картинки“ взяли верхъ и распространились по всему свѣту, вполнѣ удовлетворяя тому „просвѣщенному мѣщанству“, которое съ перемѣной въ направленіи нашей внутренней политики восторжествовало и у насъ. Мало кому было дѣло тогда до какихъ-то „отвлеченностей“, до „средневѣковаго мистицизма“, до „праздныхъ богословскихъ“ темъ. Назрѣвшіе въ живой жизни нарывы требовали немедленнаго леченія“ и всѣ „порядочные“ люди *должны* были всецѣло отдаться служенію обществу, въ самомъ конкретномъ смыслѣ. Некому теперь было слушать вѣчную проповѣдь Христа, настолько всѣ громко спорили о налогахъ и судахъ, о крѣпостномъ правѣ и всеобщихъ повинностяхъ, настолько всѣ были заняты осуществленіемъ заграничныхъ утопій, водвореніемъ рая *на землѣ*. Нашлось нѣсколько умныхъ книжниковъ и хитрыхъ фарисеевъ, одобрительно прислушивавшихся къ рѣчамъ Иванова, кое какіе Никодимы на время зажглись его искусствомъ, но никто не пошелъ за нимъ открыто, пока это еще было возможно. Двое изъ молодаго поколѣнія Гé и Крамской какъ будто и взялись за продолженіе дѣла Иванова, но они не были истинными учениками и послѣдователями его.

Ге, по своему характеру, по своей вѣчной неудовлетворенности, по пламенному стремленію выразить бродившія въ немъ мысли, походилъ нѣсколько на Иванова, однако былъ несравненно менѣе сильной натурой. Онъ былъ

интересный, живой мыслитель, но безъ широкаго кругозора, а къ тому-же слишкомъ неважный „мастеръ". Намѣренія Ге въ послѣднюю пору его дѣятельности были весьма замѣчательны и — сравнительно съ общимъ пресмыкающимся характеромъ русской школы второй половины XIX вѣка — даже высоки, но все-же, по своему философскому содержанію, они безконечно уступали Ивановскимъ, а въ чисто-художественномъ отношеніи представляли очень мало отраднаго.



Ярошенко. Портретъ Ге.

„Тайная вечеря"—была первой изъ картинъ Ге, посвященныхъ жизни Христа. Хотя она, безъ сомнѣнія, написана подъ впечатлѣніемъ работъ Иванова (котораго Ге успѣлъ застать въ Римѣ), въ ней ничего Ивановскаго не видно. Не смотря на то, что художникъ тогда уже очень внимательно читалъ Евангеліе, въ „Тайной Вечери" несравненно больше театральнаго драматизма и сентиментальности въ духѣ Делароша (любопытно, что Ге ее писалъ по чисто Деларошевскому рецепту: съ восковыхъ куколокъ), нежели глубокаго, сердечнаго чувства. Пресловутый же ея реализмъ, главнымъ образомъ способствовавшій ея огромному успѣху въ 60-хъ годахъ, въ сущности не идетъ дальше посредственнаго и довольно грубаго подражанія старо-голландскимъ мастерамъ, притомъ скорѣе Гонторсту, нежели Рембрандту. Слишкомъ еще недавно Ге покинулъ Академію, слишкомъ онъ былъ еще тогда брюлловцемъ въ душѣ, слишкомъ охваченъ суетными современными взглядами, чтобы создать уже въ то время что-либо зрѣлое и цѣльное. По существу нѣтъ значительной разницы между „Тайной вечерью" и его еще вполнѣ Брюлловской программой: „Саулъ". Его, опять-таки вполнѣ Деларошевскія, произведенія, появившіяся въ 70-хъ годахъ, („Петръ и Алексѣй", „Пушкинъ", „Екатерина II у гроба Елизаветы") указываютъ даже на то, что неуспѣхъ его евангельскихъ картинъ *) написанныхъ

*) Совершенно неудачнаго „Геѳсиманскаго сада" и „Вѣстниковъ Воскресенія". Въ послѣдней изъ этихъ двухъ картинъ очень поэтично задуманъ утренній, полный пасхальнаго настроенія пейзажъ и бѣгущая въ безумной радости Магдалина, но къ сожалѣнію эта вещь производитъ въ общемъ далеко не пріятное впечатлѣніе, отчасти изъ-за своей нудной, жалкой живописи, отчасти и изъ-за совершенно эпизодичной и нелѣпой во вкусѣ Брюллова антитезѣ, выраженной въ группѣ воиновъ, считающихъ деньги, полученныя отъ учениковъ Христовыхъ.

послѣ „Тайной вечери“, побудилъ Ге временно совсѣмъ забросить мысли, которыя проснулись-было въ немъ въ Италіи, подъ впечатлѣніемъ творчества Иванова. Лишь въ серединѣ 80-хъ годовъ Ге, увлеченный проповѣдью Толстого, вдругъ снова обратился къ Евангелію. Только тогда онъ окончательно бросилъ безцѣльное возстановленіе внѣшней старины [*] и проникся глубокимъ пониманіемъ общечеловѣческаго смысла трагедіи о Христѣ. При этомъ онъ зажегся такимъ восторгомъ отъ нея, что почти дошелъ до пророчества... однако только *почти*, такъ какъ по существу онъ остался тѣмъ-же слабымъ и сбитымъ съ толку человѣкомъ, неспособнымъ справиться съ нашедшимъ на него откровеніемъ.

Съ чисто-русской прямолинейностью, съ прямолинейностью варвара (а Ге былъ, не смотря на весь свой живой и впечатлительный умъ, наивенъ, какъ ребенокъ, какъ варваръ), онъ—художникъ, отказался отъ красоты и сдѣлался лишней жертвой недоразумѣнія, которое охватило почти цѣликомъ всю духовную жизнь русскаго общества и ближайшимъ виновникомъ котораго слѣдуетъ считать Л. Толстого. Ге въ качествѣ не всегда послѣдовательнаго адепта Толстовскаго ученія, презрѣлъ въ искусствѣ самое существенное: форму, забывъ, что форма неотдѣлима отъ содержанія, что и въ формѣ находятся элементы вѣчности и тайны. Забыть же онъ могъ это потому, что отождествлялъ, подобно своему учителю, форму съ матеріей,—отождествленіе отчасти понятное въ человѣкѣ, всецѣло преданномъ борьбѣ съ матеріей-плотью, во имя высшаго, нравственнаго начала.

И Ге боролся въ своихъ картинахъ противъ академизма, но эта борьба была крайне непослѣдовательная. До самой своей смерти онъ оставался поклонникомъ Брюллова. Онъ презиралъ совершенство и красоту образа, тогда какъ ему слѣдовало-бы только презирать школьную правильность образа и шаблонную выучку. Изъ за этого презрѣнія и получилось то, что его послѣднія картины, столь интересныя по замыслу, по своему *нынѣ* представляются грязной, темной или безобразно-яркой мазней.

Однако, благодаря своей сильной вѣрѣ въ то, что онъ дѣлалъ, благодаря своему сильному чувству, которымъ онъ хотѣлъ заразить другихъ, Ге удалось вложить въ эти картины очень много интереснаго. Если въ нихъ разобраться, онѣ дѣйствительно могутъ произвести сильное впечатлѣніе—не живописью, а тѣмъ, что въ нихъ „разсказано“. Впрочемъ первая изъ этихъ картинъ: „Что есть истина“, настолько уродлива, что при всемъ желаніи ее нельзя оцѣнить и нѣтъ возможности *повѣрить*, чтобъ этотъ, позирующій спиной, актеръ и этотъ бродяга изображали Пилата и Христа. За то остальныя картины необычайно трагичны по замыслу—даже наименѣе сложная изъ нихъ, названная художникомъ „Совѣстью“. На ней изображенъ Іуда, стоящій одинъ среди ночи. Освѣщенный, какъ привидѣніе, луной, судорожно завернувшись въ свой тѣсный, типично еврейскій плащикъ, онъ глядитъ съ невыносимой мукой раскаянія и боязни вслѣдъ удаляющемуся среди стражниковъ Учителю, котораго онъ только что продалъ. Другая картина „Синедріонъ“ можетъ показаться мучительнымъ, тяжелымъ кошмаромъ, если только взять на себя трудъ разглядѣть все въ этой черной, отвратительной живописи. Въ сущности Ге изобразилъ здѣсь просто жалкаго и

[*] Характерность и типичность старины, не смотря на всю его любовь къ исторіи, остались для Ге сокрытыми. У него совсѣмъ не было того историческаго ясновидѣнія, которое вообще такъ рѣдко встрѣчается и которое въ русской живописи обнаружилось только у Сурикова.



Ге. Распятіе.

больного юродиваго, съ пассивнымъ упорствомъ сопротивляющагося натиску обступившей его толпы. Однако, если отдать себѣ отчетъ въ томъ, что видишь передъ собой въ такомъ жалкомъ видѣ своего Бога, то исполняешься ужасомъ и уже невольно добавляешь воображеніемъ то, чего, пожалуй, и нѣтъ въ неясныхъ и темныхъ комкахъ краски. Тогда начинаешь замѣчать въ глазахъ этого юродиваго таинственный и страстный огонь, огонь убѣжденнаго самосознанія и святой самоотверженности, что-то геніальное и величественное. Этотъ слабый и безобразный тѣломъ, но безконечно сильный и прекрасный духомъ, Учитель покорно, не оскорбляясь, лишь съ неизлѣчимой скорбью въ сердцѣ принимаетъ брань и пощечины отъ жирныхъ жрецовъ безжалостнаго Іеговы. Они-же, возмущенные до ярости сознаніемъ правоты и величія такого мелкаго и ничтожнаго существа, по очереди останавливаются передъ нимъ, плюютъ въ него, бьютъ его по лицу и затѣмъ, вдоволь наглумившись надъ нимъ, продолжаютъ свое торжественное шествіе, съ upованіемъ неся толстые свитки закона, бряцая на цимбалахъ и арфахъ, шурша своими тяжелыми литургическими облаченіями. А какое чудесное освѣщеніе *придумалъ* для этой картины Ге. Какъ подошло бы къ этой сценѣ задуманное имъ чадное освѣщеніе, тусклый, грязный свѣтъ отъ громаднаго церковнаго свѣтильника, который придавалъ бы картинѣ мрачное, панихидное настроеніе... если бы только Ге справился со своей задачей.

Но самыми удивительными созданіями Ге—опять таки, если не смотрѣть на нихъ какъ на живописныя произведенія, являются не эти два первыя дѣйствія, а самый эпилогъ христіанской трагедіи, впрочемъ, не столько сцена до

распятія, очень интересная по намѣренію выразить въ Христѣ смертный страхъ передъ казнью, сколько самое распятіе, изображенное художникомъ въ двухъ варіантахъ. Необычайно сильное впечатлѣніе, особенно своимъ зеленымъ, покойницкимъ тономъ, производитъ уже тотъ изъ двухъ, варіантовъ, гдѣ Христосъ изображенъ въ видѣ хилаго, слабаго, жалкаго раба, тихо, но въ невыразимыхъ мукахъ, кончающагося на низкомъ, погнувшемся крестѣ, и гдѣ разбойникъ, только что увѣровавшій въ Его слова, только что утѣшившійся ими, неистово вопіетъ, чувствуя конецъ своего Бога. Однако самая любопытная изъ всѣхъ картинъ Ге—это „второе" Распятіе, положительно не имѣющее себѣ подобнаго во всей исторіи искусства, если не считать „Распятія" Грюневальда и раскрашенныхъ скульптурныхъ круцификсовъ испанской школы. Эта вещь можетъ окончательно разстроить нервы. Она заставляетъ пережить, почти физически перечувствовать мученія, испытываемыя Іисусомъ. Распятый, видно, виситъ давно. Въ терзаніяхъ агоніи онъ съѣхалъ внизъ, опустился и повисъ въ уродливо-надломленной позѣ; руки вытянулись до послѣдней степени; запутавшіеся въ терновомъ колючемъ вѣнцѣ волосы намокли отъ крови; голова закинулась назадъ, потухающій глазъ ищетъ въ равнодушно спокойномъ небѣ избавителя. А между тѣмъ вокругъ не мрачно и не похоронно. Солнце, ослѣпительное и сухое, восточное солнце накаливаетъ землю и воздухъ, и тѣмъ придаетъ еще лишнія, стихійно-безсмысленныя муки кончающемуся Сыну Человѣческому.

И все таки послѣднія картины Ге трудно назвать художественными произведеніями. Во имя того, что Ге считалъ *главнымъ* въ Евангеліи, онъ формой совершенно пренебрегъ ради содержанія, а это привело къ тому, что безъ комментарій его картины почти непонятны. Содержаніе, о которомъ такъ заботился Ге, еле сквозитъ черезъ ужасную поверхность. Эти картины скорѣе какіе-то неряшливые, наполовину неразборчивые листы изъ записной книжки, на которыхъ Ге заносилъ въ порывѣ истеричнаго возбужденія свои чувства и впечатлѣнія, — нежели законченныя, *прекрасныя* въ широкомъ смыслѣ слова, созданія искусства. Ге до самой смерти поклонялся Брюллову и имѣлъ, слѣдовательно, самое грубое, самое поверхностное представленіе о такъ называемой „красотѣ формы". Предавшись подъ конецъ своей жизни исключительно нравственно-философскимъ идеямъ, онъ съ легкостью отмелъ отъ себя всю „брюлловщину", которую по недоразумѣнію отождествлялъ съ „красотой формы" и, не смущаясь, превратилъ искусство въ этическо-религіозную проповѣдь, причемъ фатально низвелъ свою живопись до предѣльнаго *безобразія*.

Но и то *главное*, чего добивался Ге въ своихъ произведеніяхъ — далеко уступаетъ, по высотѣ и глубинѣ замысла *главному* Иванова. Ивановъ понималъ въ Богѣ тайну красоты, и искусство рисовалось ему въ видѣ мистическаго проявленія Божества въ видимой формѣ. Съ другой стороны Ивановъ въ своихъ эскизахъ доказалъ, что онъ былъ насквозь мистикомъ, что для него были доступны всѣ явленія за предѣлами дѣйствительности, что область сверхъестественно представлялась ему чѣмъ-то совершенно реальнымъ. Архангелы и видѣнія, встрѣчающіеся въ его эскизахъ—не „театральныя штуки". Это убѣдительная передача въ осязательныхъ формахъ того высшаго міра, который витаетъ вокругъ человѣчества, для пониманія котораго людямъ въ обыденномъ существованіи не хватаетъ шестого чувства, являющагося лишь въ странные моменты прозрѣнія. Ивановъ вполнѣ проникся таинственнымъ ужасомъ, вѣющимъ отъ халдейскихъ херувимовъ, онъ понялъ *волшебныя чары* южныхъ ночей, *бѣсовскій*



Кузнецовъ. Портретъ Васнецова.

ритмъ идолопоклонническаго богослуженія, пропитался насквозь мистическимъ величіемъ восточныхъ преданій, вѣчныхъ спутниковъ въ развитіи человѣческаго духа. Ге, напротивъ того, съ чисто такъ сказать „протестанской“ сухостью и ограниченностью мысли презрѣлъ все это „суевѣріе“ и, подобно Толстому, отказался отъ него. Въ немъ выработалась очень узкая и земная идея Христа, который представлялся ему скорѣе какимъ-то упрямымъ проповѣдникомъ человѣческой нравственности, погибающимъ отъ рукъ дурныхъ людей и подающимъ людямъ примѣръ, какъ страдать и умирать, — нежели пророкомъ и Богомъ. Эти идеи, разумѣется, не были лишены трогательной поэзіи и драматичности, но съ *вѣрой* онѣ ничего не имѣли общаго. Онѣ не открывали никакихъ высшихъ и сверхчувственныхъ горизонтовъ, а оставались цѣликомъ на землѣ. „Царство Божіе внутри васъ“—вотъ все что Толстой, а вслѣдъ за нимъ и Ге удержали изъ Евангелія. О какомъ-либо реальномъ существованіи высшаго царства, царства небеснаго, о какихъ-либо сверхчеловѣческихъ законахъ и судьбахъ, они оба, воспитанные въ эпоху самаго прямолинейнаго и торжествующаго позитивизма, забыли.

Крамской создалъ своего „Христа въ пустынѣ“ отчасти въ томъ-же духѣ, а его „Хохотъ“ очень близко подходитъ по заданію къ „Синедріону“ Ге. Но въ Крамскомъ было вообще меньше прямолинейности и въ его картинахъ чувствуется большая близость къ Иванову. Въ дни юности, когда въ Крамскомъ было не мало романтическаго и восторженнаго, „Явленіе Христа“ произвело на него сильнѣйшее впечатлѣніе и, глядя на эту картину, тогда еще въ немъ промелькнулъ далекій идеалъ, который и впослѣдствіи часто мелькалъ передъ нимъ. Однако вдохновеніе Крамского было всегда настолько задавлено строгими требованіями направленія, вожакомъ котораго онъ былъ, что ему такъ и не удалось воплотить этотъ идеалъ и, даже вполнѣ выяснить его для себя. Въ этомъ-то и была сила Ге послѣднихъ лѣтъ, что мысли бродили въ душѣ его въ *сыромъ*

видѣ, не заражаясь другъ отъ друга. Поэтому-то тѣ изъ нихъ, которыя отливались въ его произведеніяхъ, являлись цѣльныни, прямо поражающими своей односторонней мощью. Съ Крамскимъ обстояло иначе. Онъ — гибкій и тонкій умъ, вѣчно пытался связывать самыя враждебныя другъ другу понятія, онъ увлекался, но боялся крайностей въ увлеченіяхъ, онъ какъ-будто предчувствовалъ моментами болѣе ясныя высоты философской мысли, но не отрицалъ при этомъ и выводовъ противниковъ, силился одно объяснить другимъ, несовмѣстимое совмѣстить въ своей душѣ. Этотъ умный человѣкъ былъ вѣчно, мучительно занятъ „самообразованіемъ", но къ сожалѣнію, не получивъ во время надлежащаго, достаточно сильнаго толчка или какого-либо опредѣленнаго воспитанія, онъ рѣшительно не могъ выбраться изъ противорѣчій, а вслѣдствіе этого не могъ заговорить ясно и внятно объ *одномъ*. Если прочесть его описаніе „Христа въ пустынѣ", то покажется, что онъ хоть слабо, но чувствовалъ міръ неосязаемый, онъ хоть робко, но подозрѣвалъ о бытіи болѣе высокаго всеобщаго начала, нежели то узко-человѣческое, которое въ его время владѣло всѣми умами. Но, если взглянуть на самую картину, то ничего кромѣ сухой прозы не найдешь. Точно списанный съ фотографіи пейзажъ и среди него очень усталый, и о чемъ-то задумавшійся еврей —ничего не говорятъ о Христѣ и о томъ грандіозно-ужасающемъ моментѣ, который Крамской задумалъ изобразить: объ искушеніи дьяволомъ Спасителя въ пустынѣ *).

Поэтому-то и Крамского нельзя считать, несмотря на все увлеченіе его въ дни юности „Явленіемъ Христа" и постоянное преклоненіе передъ Ивановымъ за истиннаго послѣдователя этого художника, хотя Крамской и не ударился подобно Ге въ безформенность и уродство, а наоборотъ всю свою жизнь пытался достичь красоты и „совершенства образа". Нельзя потому, что въ Крамскомъ не было того мистическаго пламени, которое составляло главную силу Ивановскаго творчества.

XVII.

Еще меньше права на званіе преемниковъ Иванова имѣютъ три другихъ художника, выдвинувшійся въ новѣйшія времена въ религіозной живописи: Полѣновъ, Васнецовъ и Нестеровъ; первый, иллюстрировавшій евангельскія событія въ сценахъ обыкновеннаго „реально-историческаго" типа, двое другихъ, подвизаясь въ монументальномъ творчествѣ.

Въ сущности о Полѣновѣ скорѣе подобало-бы говорить въ главѣ объ академическихъ эпигонахъ, такъ какъ онъ по духу своего искусства принадлежитъ къ послѣднимъ, однако приходится коснуться дѣятельности этого художника именно здѣсь вслѣдствіе того, что по недоразумѣнію долгое время Полѣнова какъ разъ считали единственно-достойнымъ наслѣдникомъ Иванова — за одну чисто внѣшнюю черту сходства съ нимъ: за реализмъ.

Когда на выставкѣ 1887 г. появилась гигантская, парадная „Грѣшница" Полѣнова, то въ эту промежуточную эпоху она угодила всѣмъ и вызвала всеобщій восторгъ. Никто тогда не посмотрѣлъ на ея слабую живопись и слаща-

*) Со второй картиной Крамской такъ и не справился.



В. Васнецовъ. Аленушка.

вый колоритъ. Многочисленнымъ еще въ то время „позитивистамъ", видѣвшимъ въ Христѣ обыкновеннаго смертнаго, обыкновеннаго дервиша, чрезвычайно пришелся по вкусу странникъ съ кислой, ничего не значущей физіономіей, а любителямъ приторнаго и пикантныхъ контрастовъ, очень понравилась хорошенькая грѣшница, влекомая хоромъ безобразныхъ жидовъ. Большая-же толпа, увлекавшаяся „Аидой" и „Королемъ Лагорскимъ" очень оцѣнила всю восточную mise-en-scene и эффектную оперную декорацію съ розовой далью, великолѣпными кипарисами и роскошнымъ храмомъ въ перспективѣ.

Вслѣдъ за этой картиной Полѣнова, кое-какіе толки еще возбудили его „Генисаретское озеро" и „Мечты", гдѣ тотъ-же странникъ гулялъ и сидѣлъ среди сладенькихъ южныхъ ландшафтовъ, и, наконецъ, нарядная жанровая сценка: „Іисусъ среди учителей", появившаяся почти одновременно съ почтеннымъ научнымъ трудомъ Джемса Тиссо, но не обладавшая и сотой долью его серьезности. Но теперь Полѣновъ, если и сохраняетъ еще видное и почетное мѣсто въ ряду русскихъ художниковъ, то только благодаря своимъ свѣжимъ и поэтичнымъ русскимъ пейзажамъ, весь же его циклъ картинъ изъ жизни Христа, равно какъ и прежніе историческіе жанры, утратили всякое значеніе. Особенно стало ясно, что Полѣновъ вовсе не „великій религіозный и историческій живописецъ" послѣ того, какъ его „Грѣшница" снова предстала на судъ публики въ музеѣ Александра III, когда вдругъ обнаружилось — особенно изъ-за невыгоднаго сосѣдства съ мощнымъ Суриковскимъ „Ермакомъ", — что это не картина, а пустенькая иллюстрація, увеличенная до неподобающихъ размѣровъ.

Гораздо бо́льшаго вниманія заслуживаютъ два другихъ религіозныхъ живописца: Викторъ Васнецовъ и Нестеровъ, въ которыхъ почти всѣ увѣровали теперь, послѣ долголѣтняго отрицанія и которые въ данную минуту считаются лучшими выразителями чисто-русскихъ религіозныхъ идеаловъ.

Когда еще въ концѣ 70-хъ годовъ, въ самый разгаръ реализма и передвижническаго направленства, Васнецовъ вдругъ обнаружилъ наклонность бросить свои мелочные мѣщанскіе жанрики и приняться за русскую народную сказку, тогда всѣ сочли его за сумасшедшаго, за невозможнаго чудака и никто, за исключеніемъ двухъ-трехъ передовыхъ цѣнителей, не рѣшался поддержать его, настолько этотъ поворотъ казался страннымъ и дикимъ. Однако Васнецовъ не испугался глумленія толпы и товарищей и смѣло пошелъ по намѣченному пути. Въ этомъ его огромная заслуга: онъ первый, когда даже въ станѣ передового искусства еще никто о чемъ-либо другомъ не думалъ, кромѣ какъ объ обыденной дѣйствительности *) отказался отъ прѣснаго реализма и первый напомнилъ о томъ, что кромѣ интереса къ „Земскому Собранію" и къ „Преферансу у чиновниковъ" могутъ существовать и другіе, къ чему-то болѣе прекрасному и отрадному: къ дивному міру народной фантастики... Впослѣдствіи, когда наступила реакція противъ шестидесятничества въ искусствѣ, русское общество оцѣнило эти начинанія Васнецова, но тутъ-же впало въ другую крайность: изъ сумасшедшаго и чудака, его вдругъ произвели въ геніи.

Теперь необходимо взглянуть на дѣло иначе: сказочная живопись Васнецова отошла въ исторію и уже возможно безпристрастно судить о ней. И вотъ оказывается, что новое поколѣніе предъявляетъ сказочнику Васнецову такія требованія,

*) Исключеніе составляетъ „Садко" Рѣпина, что и должно за этой крайне не фантастичной, совсѣмъ въ сказочномъ отношеніи не убѣдительной картиной сохранить въ исторіи русской живописи почетное мѣсто, тѣмъ болѣе что она не лишена чисто-живописныхъ достоинствъ. Разумѣется, какъ на исключеніе нельзя указать на „Русалокъ" К. Маковскаго.



В. Васнецовъ. Каменный вѣкъ (фрагментъ).

[illegible] *не въ состоянiи.* Поклонившись почтенному мастеру [illegible] *о самихъ* дорогихъ для насъ вещахъ, въ такое время. [illegible] *возможно,* мы отходимъ отъ него преисполненные [illegible] *разочарованные,* такъ какъ въ его произведенiяхъ истинно-[illegible] *мы не видимъ, а видимъ* однѣ только поэтичныя *намѣренiя.*

„[illegible]", [illegible] прежде прелестной страничкой древняго эпоса, [illegible] и [illegible] меланхолiи, намъ представляется скорѣе наряднымъ, но [illegible] финаломъ какого нибудь „нацiональнаго" балета. Нарочитая [illegible] восходящей надъ степью огромной лунѣ, эффект-[illegible] посреди картины, театрально раскинувшiеся убитые, а [illegible] въ центрѣ композицiи гладкiй и чистенькiй, какъ фарфоровая куколка, [illegible] пикантно застывшей позѣ, съ грудью аккуратно проткну-[illegible] при полномъ отсутствiи характерности, стиля и силы, [illegible] такое же приторное, жеманное и фальшивое впечатлѣнiе, какъ „[illegible]" [illegible] въ нѣмецкихъ дѣтскихъ книжкахъ. Такъ-же и „Коверъ Самолетъ" ничѣмъ, если только не костюмомъ героя не отличается отъ ординар-[illegible] сказочныхъ картинокъ. „Иванъ-Царевичъ", на своемъ волкѣ [illegible] среди шаблоннаго Urwald'a, удивительно походитъ на тѣхъ [illegible] красавицъ, которыя на балаганахъ играютъ русскихъ „прин-[illegible]" „[illegible] на перепутьи" представляется теперь самымъ обыкновеннымъ [illegible] типомъ, а „Сирины" и „Гамаюны"—только смѣш-ными, [illegible] подражанiями таинственной загадочности древнихъ, неумѣ-[illegible] изображенiй.

Однако огромный успѣхъ, завоеванный постепенно Васнецовымъ посред-[illegible] этихъ слабенькихъ, и по замыслу, и по живописи, картинъ не только указываетъ еще разъ на неразвитость русскаго общества въ дѣлѣ оцѣнки художественныхъ произведенiй, но имѣетъ и очень глубокое значенiе. Васне-[illegible] потому, что тираннiя лаптя и сермяги всѣмъ слишкомъ на-[illegible] Если въ Васнецовѣ и нѣтъ настоящей, грандiозной творческой мощи, [illegible] несомнѣнно большая сила новатора, открывшаго, не смотря на [illegible] и протесты, цѣлую новую область для художественной разработки. Дороги не сами по себѣ его слабенькiя „иллюстрацiи", а тѣ рѣчи, которыя онъ про [illegible] его заразительный энтузiазмъ, его истинное проникновенiе народной [illegible], его влюбленность въ народную красоту, выразившiяся въ его [illegible] и какъ бы случайно: въ пейзажахъ „Алёнушки" *) и „[illegible]" [illegible] группировкѣ и странномъ освѣщенiи „Трехъ царе-[illegible]" [illegible] изъ окна на слободу — въ „Iоаннѣ Грозномъ", [illegible] въ постановкѣ „Снѣгурочки" [illegible] творчествѣ. Если бе-[illegible] свидѣтельствующее о пол-[illegible] истинныхъ задачъ искус-[illegible] такъ какъ въ немъ [illegible] жажда и голодъ много высшаго [illegible] народничанье и [illegible]

[illegible] Васнецовъ не могъ однимъ [illegible] сложные и неуклонн-

[illegible] въ исторiи русской живописи. — [illegible]



В. Васнецовъ. Отцы Церкви.

мое. что кроется въ русскомъ народѣ. Сравнивать его съ западными художниками и ставить ему въ вину, что онъ имѣетъ гораздо больше общаго съ оффиціальными академическими художниками, съ Лорансомъ, Люминэ и многими другими, нежели съ истинными фантастами и поэтами — будетъ не справедливо. У Бёклина и Пювиса былъ длинный рядъ предшественниковъ, давшихъ имъ средства полностью выразить свои геніальныя мечты; такъ-же у Бёрнъ-Джонса и Вальтеръ-Крэна, такъ-же и въ былое время у Дюрера, у Грюневальда, у Калло, у Ватто, у Гойи, у Тёрнера. У каждаго изъ этихъ художниковъ былъ длинный рядъ духовныхъ предковъ, уравнявшихъ имъ путь. Предшественники-же Васнецова—тѣ неумѣлые травники и изографы, которые расписывали стѣны и мебель древнихъ палатъ, а также темные авторы лубочныхъ картинокъ. Если-бы еще мы все время шли *вровень* съ Европой, если-бы не увлекались только продажнымъ и мишурнымъ изъ того, что тамъ дѣлается, если-бы могли во время улавливать не одно поверхностное въ западномъ искусствѣ, то и Васнецовъ, разумѣется, не воспиталъ-бы свой свѣжій, самобытный вкусъ сначала на всякой анекдотической пошлятинѣ, а затѣмъ на пустомъ Макартѣ и разныхъ дешевыхъ легковѣсскихъ нѣмецкихъ и французскихъ иллюстраторахъ. Но вся бѣда нашего европейско-русскáго искусства до самыхъ послѣднихъ дней въ томъ и состояла, что за исключеніемъ такого передового генія, какъ Ивановъ, вознесшагося высоко надъ взглядомъ своего времени, наши художники не видѣли тѣхъ грандіозныхъ явленій, которыя въ ихъ время составляли суть и соль западнаго искусства, но хватались за вздоръ и пустяки. Тоже мы видимъ и теперь, но къ счастію уже не среди художниковъ, а только въ публикѣ. Все маломальски свѣжее въ европейскюмъ искусствѣ она поноситъ глупо-провинціальной, у насъ только въ Россіи имѣющей ходъ, кличкой „декадентства", а все истинно-упадочное, превозноситъ до небесъ.

Однако Васнецовъ (рядомъ со Шварцемъ) не только представляетъ первое возвращеніе къ народнымъ первоисточникамъ поэзіи и къ народнымъ формамъ красоты, но претендуетъ на еще болѣе высокое положеніе, на положеніе продолжателя Иванова—пророка-художника, воплощающаго высокіе духовные и религіозные идеалы Россіи! За послѣднее время онъ отвоевалъ себѣ въ общественномъ мнѣніи то мѣсто, котораго тщетно всю жизнь добивался, геніальный неудачникъ, творецъ „эскизовъ къ Священному писанію".

О Васнецовѣ уже очень скоро послѣ того, какъ онъ принялся, въ 1886 г. за роспись Кіевскаго Владимірскаго собора, стали ходить слухи, что изъ подъ кисти его получается нѣчто грандіозное и святое, какое-то новое откровеніе. Къ концу этихъ работъ слухъ этотъ проникъ изъ узко-художественныхъ кружковъ во все русское, образованное общество. Мало-по-малу онъ превратился въ убѣжденіе, что Васнецовъ угадалъ самую глубину русскаго религіознаго міросозерцанія и что онъ создалъ стѣнопись, по монументальности и святости равняющуюся только древнимъ византійскимъ и итальянскимъ образцамъ. Когда-же заѣзжій французъ баронъ де Баи пришелъ въ восторгъ отъ творенія Васнецова и даже рѣшился печатно, въ небольшой брошюркѣ, высказать этотъ свой энтузіазмъ, тогда такое „освященіе Европой" окончательно подкрѣпило русское общественное мнѣніе, точь-въ-точь, какъ итальянскія восторженныя статьи о Брюлловѣ и Бруни, показались въ свое время чѣмъ-то въ родѣ лавровыхъ вѣнковъ, прямехонко полученныхъ съ Парнаса.

Успѣху Васнецова способствовало впрочемъ еще одно обстоятельство не особенно вѣское по существу, но имѣвшее временно большую силу, а именно: *модное* увлеченіе въ началѣ 90-хъ годовъ мистицизмомъ, которое такъ кстати



В. Васнецовъ. Страшный судъ.

совпало у насъ съ возрожденіемъ оффиціальной религіозности. Какъ „Помпею" превозносили наши безпочвенные и недоразвитые романтики, вмѣстѣ съ самыми враждебными романтизму академиками, такъ и теперь русскіе дилетанты мистики, сошлись въ оцѣнкѣ живописи Владимірскаго собора съ тѣми представителями церковной оффиціальности и помпы, противъ которыхъ они, должны были-бы, въ сущности, бороться.

Гораздо больше общаго, между Васнецовымъ и Бруни, нежели между Васнецовымъ и Ивановымъ. Бруни въ свое время очень ловко подладился подъ то новое, что тогда начинало пріобрѣтать въ Римѣ извѣстный авторитетъ. Онъ очень осторожно заимствовалъ у этого новаго все, что ему—не глубокому, но очень умному человѣку—нравилось (и могло, затѣмъ, понравиться всѣмъ нашимъ мистикамъ, а ихъ во времена Чаадаева, Гоголя и Зинаиды Волконской было не мало). Однако при этомъ заимствованіи Бруни и не подумалъ отказаться отъ лжи своего прежняго болонизма, отъ своей велерѣчивой реторики и параднаго чисто-итальянскаго „великолѣпія". Совершенно такъже и Васнецовъ, будучи такъ-же очень умнымъ, чрезвычайно умнымъ человѣ-

комъ и талантливымъ художникомъ сдѣлалъ предметомъ своего изученія живопись древнихъ византійцевъ и итальянскихъ примитивовъ, (на которыхъ, благодаря изысканіямъ иностранныхъ и русскихъ археологовъ, за послѣднее время было обращено особенное вниманіе), однако и онъ научился у нихъ только внѣшнимъ пріемамъ и вовсе не проникся торжественной величественностью ихъ духа. Въ своей религіозной живописи Васнецовъ по прежнему остался ловкимъ мастеромъ-импровизаторомъ и иллюстраторомъ, не брезгающимъ пикантнымъ шикомъ, остроумнымъ подчеркиваніемъ и театральной подстроенностью.

Сказки его хотя и напоминаютъ иллюстраціи въ нѣмецкихъ или англійскихъ дѣтскихъ книжкахъ однако все-же дороги для насъ. Онѣ такъ-же, какъ и слабенькіе, но продуманные и мѣстами прочувствованные, рисунки Шварца, означаютъ возрожденіе новаго русскаго искусства. Въ нихъ, не смотря на значительную иностранную примѣсь, впервые обнаружились нѣкоторыя коренныя черты *русскаго* художественнаго вкуса; онѣ такъ сказать, связываютъ, древнее коренное русское искусство съ настоящимъ. Не будь иллюстрацій Шварца, быть можетъ у насъ не было-бы Сурикова; точно такъ-же не будь сказокъ Васнецова и всей его сказочно-декоративной и декораторской дѣятельности, мы сидѣли-бы до сихъ поръ на одной передвижнической рутинѣ или на академической бутафоріи, и у насъ не появились-бы такіе драгоцѣнные художники, какъ Нестеровъ („не-церковный"), Полѣнова, Малютинъ, К. Коровинъ и др., которые вывели насъ окончательно изъ „нѣмецкихъ" заблужденій. Религіозная-же живопись Васнецова, напротивъ того, не внесла ничего новаго и истинно-отраднаго въ наше искусство, а явилась только послѣднимъ очень остроумно замаскированнымъ отголоскомъ помпёзнаго, поверхностнаго и эклектическаго академизма.

Гоголь, славянофилы и Достоевскій раскрыли такую глубину религіознаго сознанія въ русскомъ человѣкѣ, которая совершенно неизвѣстна современному европейцу. Если что внесла и еще должна внести Россія въ общее духовное достояніе человѣчества, такъ это своего Бога—не узко-русскаго, но общечеловѣческаго. Историческая миссія русскаго народа (какъ всякаго другого живучаго и духовно - одареннаго народа) заключается именно въ отысканіи и выясненіи своихъ религіозныхъ идеаловъ. Ивановъ — другъ Гоголя въ своей живописи не успѣлъ выразить гоголевской проповѣди потому, что слишкомъ много времени досадно протратилъ на Лаокоона и Аполлона, „складки и наготу". Славянофилы же и Достоевскій не имѣли подобныхъ *друзей* среди живописцевъ и ни единое живописное произведеніе послѣднихъ пятидесяти лѣтъ не отразило высокой мистики Кирѣевскихъ, Хомякова, Аксаковыхъ или того вѣроученіе, которое выразилось въ „Идіотѣ" и въ „Карамазовыхъ". Странно, но почти всѣ живописцы послѣднихъ 50 лѣтъ были, если не холодными академиками, то ограниченными позитивистами. Для тѣхъ изъ нихъ, кто былъ посерьёзнѣе, доступнѣе былъ Левъ Толстой именно потому, что въ немъ, какъ и въ нихъ, сильнѣе говорило вліяніе матеріалистической философіи.

Однако что могъ дать художнику Толстой? Дойдя до полнаго отрицанія искусства, абсолютно не понимая и не замѣчая красоты формы и ея значенія, Толстой въ своемъ воздѣйствіи на художниковъ, единственно могъ сбивать ихъ съ толку. Но кромѣ того, будучи по самому существу своему, отрицателемъ всякой тайны, Толстой не могъ направить ихъ на религіозную живопись, и помочь тѣмъ, кто посвятилъ силы на творчество въ религіозной сферѣ. Ге, единственный, принялся изображать евангельскія сцены въ толстовскомъ духѣ...

Положимъ, Достоевскій, когда принимался писать о живописи, проявлялъ такъ-же далеко не блестящее пониманіе ея. Онъ восторгался почти въ одинаковой степени Гольбейномъ, Рафаэлемъ и Вл. Маковскимъ. Но внѣ прямой оцѣнки извѣстныхъ художественныхъ произведеній, онъ проявлялъ удивительно тонкое вниканіе въ самую суть дѣла и, дѣйствительно, указывалъ пластическому искусству, если не самый путь его, то цѣль, по направленію къ которой этотъ путь лежитъ. Къ сожалѣнію, никто изъ живописцевъ не откликнулся на его пророческій призывъ, и это вѣроятно потому, что никто не оказался на такой высотѣ умственно-духовнаго уровня, чтобы впитать въ себя его ученіе, претворить это ученіе въ чисто-художественное руководство, въ такое руководство, которое вывело бы русское искусство изъ мелочныхъ и суетныхъ интересовъ и направило бы его на важное, нужное и высокое.

Миссія русскаго искусства, какъ отраженіе русской духовной жизни, заключается въ томъ, чтобы выразить въ образахъ свое русское отношеніе къ Тайнѣ, свое пониманіе Тайны. Миссія эта огромна и священна. Потому-то, ждемъ мы съ такой жадностью отъ русской живописи перваго слова въ этой, какъ разъ столь близкой для художества, области, и потому-то дороги, для насъ даже сбивчивые поиски и недоговоренныя, но правдивыя рѣчи Иванова. Однако потому же, сознавая всю огромность и священность задачи, мы должны относиться ко всему, что появляется новаго въ этой области безусловно строго, и теперь безжалостно отказаться отъ той лжи, которую мы, изъ сильнаго желанія увидать правду, приняли-было одно время за правду.

Является впрочемъ вопросъ: возможно-ли, чтобы истинно-религіозная русская живопись зародилась на стѣнахъ нашихъ церквей? Отвѣтъ на этотъ вопросъ скорѣе представляется отрицательнымъ потому, что по сложившемуся обычаю внутреннее украшеніе храмовъ обыкновенно зависитъ отъ академически-зачерствѣлыхъ архитекторовъ и, что еще того хуже, отъ разныхъ коммиссій и комитетовъ. Покамѣстъ художникъ не будетъ единственнымъ распорядителемъ церковной живописи, покамѣстъ его вдохновеніе будетъ стѣснено не только церковными традиціями (что, впрочемъ и неустранимо), но и застылыми требованіями *школы*, до тѣхъ поръ нечего и думать, чтобъ даже колоссальное дарованіе породило что - либо, дѣйствительно, подобное великому—потому что почти свободному—*слову* Достоевскаго. Хорошо было Иванову въ Римѣ мечтать о какомъ-то храмѣ съ картинными галлереями, гдѣ на стѣнахъ въ извѣстномъ мистическомъ и философскомъ сочетаніи красовались-бы его картины Священнаго писанія, но развѣ могла-бы эта затѣя, если-бы онъ и прожилъ больше, быть исполнена, и въ томъ точно строѣ, какъ онъ этого желалъ? Наша церковь, раскрывшая свои двери язычнику Брюллову, вторгнувшемуся въ нее со своимъ болонскимъ Олимпомъ, и допустившая къ себѣ лживо-величественную живопись католика Бруни, отвернулась-бы, пожалуй, отъ Иванова. Положимъ, и Ивановъ однажды взялся за оффиціальный заказъ и даже онъ взялся за него съ восторгомъ, но это только потому, что и тема (колоссальный образъ „Воскресенія Христова" въ Храмѣ Христа Спасителя) вполнѣ подходила къ данному его настроенію, и потому, что онъ по святой своей простотѣ тогда еще не вѣдалъ, какъ *слѣдуетъ* относиться къ оффиціальнымъ заказамъ. По милости того невѣденія, Ивановъ „допустилъ себя до восторга", и тѣмъ только лишній разъ жестоко ранилъ свое сердце. Строитель церкви, архитекторъ Тонъ, которому Россія обязана несмѣтнымъ количествомъ тоскливѣйшихъ построекъ, вдругъ измѣнилъ свое рѣшеніе и передалъ заказъ Брюллову, милостиво предоставивъ, Иванову взамѣнъ того, написать четырехъ Евангелистовъ

на парусахъ собора. Разумѣется, Ивановъ, оскорбленный въ самыхъ своихъ святыхъ чувствахъ, наотрѣзъ отказался отъ этого и не пожелалъ перестраивать свое вдохновеніе на другой ладъ, подобно всѣмъ прочимъ чиновникамъ оффиціальной живописи *).

Васнецовъ, мягкій, лирически-настроенный человѣкъ, большой умникъ и разумникъ, съ сердцемъ открытымъ къ пониманію поэтичнаго, религіозно-воспитанный (онъ сынъ священника и ученикъ семинаріи) и самъ вѣрующій — казалось-бы соединялъ въ себѣ, при наличности недюжиннаго дарованія, всѣ данныя, чтобы быть прекраснымъ, истинно-религіознымъ живописцемъ. Однако на самомъ дѣлѣ вышло не такъ, и на то имѣются глубокія причины. Главная изъ нихъ та, что онъ только къ тридцати-лѣтнему возрасту вырвался изъ душнаго, мѣщанскаго искусства шестидесятыхъ годовъ и отдался мечтамъ своей юности, сталъ пробовать вознестись куда-то повыше. Къ сожалѣнію уже тогда въ его „сказкахъ", оказалось что для него это слишкомъ поздно. Его рука уже такъ успѣла привыкнуть къ шикарному иллюстраторскому росчерку, дѣтскія грезы уже настолько были затуманены многолѣтнимъ изученіемъ жалкихъ мелочей, что его желанія создать нѣчто сказочное, волшебное и чарующее дали въ результатѣ однѣ только „иллюстраціи".

Впрочемъ „сказочникъ" Васнецовъ представлялся въ 80-хъ годахъ единственнымъ поэтомъ среди непроглядной прозы русскаго искусства, и это положеніе, не смотря на всѣ недостатки его творчества, было, болѣе чѣмъ почтеннымъ. Поэтому-то вполнѣ понятно, что когда профессору Прахову, человѣку очень прозорливому и обладающему истинно-эстетическимъ чутьемъ, пришлось выбрать кого-либо для расписыванія Владимірскаго собора въ древне-русскомъ духѣ, выборъ его палъ на Васнецова, который только-что передъ тѣмъ какъ разъ очень удачно декорировалъ одну изъ залъ Историческаго Музея въ Москвѣ **). Васнецовъ принялъ заказъ и черезъ 10

---

*) Ивановъ все же успѣлъ сдѣлать нѣсколько эскизовъ и ихъ достаточно, чтобы предположить, что картина Иванова искупила бы всю неудачу собора, что грустное впечатлѣніе отъ тоскливой каменной массы и бездарныхъ малеваній по стѣнамъ исчезало бы, при взглядѣ на чудный образъ Иванова. Дѣйствительно, вообразите себѣ лучшій изъ этихъ эскизовъ (см. стр. 103) увеличеннымъ во всю восточную стѣну храма. Какое это было-бы величественное и священно-стройное видѣніе! Черносиняя пасхальная ночь, сверкающая миріадами звѣздъ и въ этой ночи, между этими звѣздами летящіе, скользящіе безчисленныя тѣни праведниковъ. Внизу жалкое, судорожное кувырканье нечистой силы, отлетающей съ дверьми Ада въ пропасть (Ивановъ, вѣроятно, отдѣлался-бы при исполненіи въ большомъ видѣ отъ того нѣсколько комичнаго характера, который присущъ этой части композиціи въ эскизѣ). Посреди цѣлое солнце свѣта и блеска, на которомъ выдѣляется фигура Христа, стремящагося ко всеобщему спасенію. Такъ широко, просто и величественно никто изъ живописцевъ трехъ послѣднихъ вѣковъ не понималъ задачъ религіозной живописи. Нужно было быть истиннымъ христіаниномъ, истиннымъ „мудрецомъ чувства", нужно было все сильно прочувствовать и умно продумать, чтобы такъ грандіозно, такъ ясно понять и съ такой истинно-пасхальной торжественностью передать самое великое и непостижимое. По этимъ приготовительнымъ рабстамъ 1845 г. можно заключить, какъ уже въ то время за нѣсколько лѣтъ до своихъ „эскизовъ" Ивановъ далеко шагнулъ отъ своего эпизодическаго и наполовину еще школьнаго „Явленія Христа народу", что онъ уже тогда дозрѣлъ до того, чтобъ насадить въ Россіи истинную религіозную живопись.

**) „Каменный вѣкъ" Васнецова, что ни говори Стасовъ, мало отличается отъ работъ Кормона, такъ-же, какъ и его богатыри и витязи отъ академическихъ меровинговъ Люминэ. Однако въ Россіи того времени это явленіе одиноко и поразительно, такъ какъ, если не считать совершенной шаблонныхъ вещей Семирадскаго и ему подобныхъ, у насъ никто тогда не съумѣлъ-бы создать изъ собственнаго *вымысла* столь сложное и спокойно-декоративное цѣлое, такъ мастерски все „устроить", нарисовать и выдержать въ такой вкусной благородной гаммѣ красокъ, какъ это сдѣлалъ Васнецовъ въ фризѣ Историческаго музея.

лѣтъ все громадное зданіе собора было сплошь записано имъ самимъ или по его указаніямъ и подъ его вліяніемъ другими художниками *).

Выборъ Прахова съ извѣстной точки зрѣнія оправдался. Изъ-подъ кисти Васнецова вышло нѣчто цѣльное, эффектное, вовсе не напоминающее банальное богомазанье академическихъ профессоровъ. Много и остроумно почерпнулъ онъ изъ византійскихъ источниковъ, изучая ихъ тутъ-же, въ Кіевѣ, на стѣнахъ Софійскаго собора, съѣздивъ (очень ненадолго, правда) въ Италію и порывшись въ библіотекахъ. „Со вкусомъ", „въ мѣру", заразившись ихъ взглядами, онъ въ себѣ переработалъ ихъ строгое, внушительное, глубоко-серьезное, грозное искусство во что-то не очень глубокое, но парадное, изящное, граціозное и пикантно-остроумное. Его искренняя любовь къ русской старинѣ, его пониманіе русскихъ формъ и красокъ, выразившіеся уже въ „сказкахъ", весьма пригодились ему при этой новой работѣ; они помѣшали ему впасть при компилятивной, почти архивной работѣ, въ холодъ и тоску, и указывали постоянно, при его заимствованіяхъ, на самое характерное въ древнемъ искусствѣ, на самое яркое и самое для него подходящее. Васнецовъ не нарушилъ и церковныхъ традицій, но лишь нѣсколько разъ тонко обходилъ ихъ, иногда-же ловко пользовался ими для усиленія эффекта. Однако, не смотря на все это его церковная живопись далеко не можетъ считаться отраднымъ явленіемъ, такъ какъ она насквозь фальшива, надута, взвинчена и поверхностна.

Первое впечатлѣніе, при входѣ въ Кіевскій Владимірскій соборъ, въ этотъ новый, чистенькій и нарядный храмъ, скорѣе чарующее. Мягкій, желтый общій тонъ, обиліе золота, граціозная орнаментація, масса вкуса въ деталяхъ, сообщаютъ игривый, праздничный видъ жалкому архитектурному остову. Сейчасъ при входѣ—пикантный контрастъ всему этому радостному впечатлѣнію: прямо надъ дверью громадное грозное и мрачное изображеніе „Страшнаго Суда"—остроумное, à la Бруни, переложеніе на новый ладъ, съ сильной примѣсью театральности, старинныхъ фресокъ. На стѣнахъ паперти, слѣва и справа, двѣ большія картины, представляющія въ пышномъ, археологическомъ, à la Jean-Paul Laurens, нарядѣ „Крещеніе св. Владиміра" и „Крещеніе Руси". Далѣе, на столбахъ, стройный рядъ святыхъ, каждый съ подчеркнутымъ почти до карикатурности историческимъ и психологическимъ своимъ характеромъ: сосредоточенные, но милые до сладости, Борисъ и Глѣбъ, юродствующій пустынникъ Прокопій, нарочито строгій, почти пугающій монахъ — живописецъ Алипій, въ своей черной схимѣ и съ густой наклеенной бородой, хорошенькая св. Евдокія, мрачный Несторъ и героическій Андрей Боголюбскій. Надъ всѣмъ этимъ, въ плафонѣ нефа толпа херувимовъ, скорѣе похожихъ на вереницы „райскихъ птицъ". Одни граціозно-облегаютъ крестъ, на которомъ кончается очень ординарно-красивый Спаситель, другіе съ миловиднымъ, но жеманнымъ трепетомъ льнутъ къ Богу Саваоѳу, театрально-почтенному и величаво-сокрушенному старцу—совершенному Dieu-le-père изъ барочныхъ церквей.

Прямо въ фонѣ плавно-круглящейся, раззолоченной абсиды, изъ-за иконостаса, видна въ гигантскомъ размѣрѣ, знаменитая „Мадонна", болѣе всего понравившаяся публикѣ и разошедшаяся въ тысячахъ снимковъ, по всей Россіи. Ея эффектно уставившіяся, пустоватые громадные глаза, видны съ другого конца церкви. Строго, но и кокетливо, драпируясь въ тѣсный, темный плащъ, плыветъ она по пространству, въ вытянутой по-византійски позѣ, не лишенной

*) „Мюнхенскихъ" работъ Котарбинскаго и Свѣдомскихъ тамъ мало, онѣ такъ незамѣтны что о нихъ говорить, даже въ отрицательномъ смыслѣ, не стоитъ.

извѣстной чисто-современной элегантности. На рукахъ ея, миловидный, слегка болѣзненный младенецъ, раздающій, широкимъ, торжественнымъ взмахомъ, благословеніе; вокругъ, тѣ-же кокетливыя, пестрокрылыя и постоянно чѣмъ-то испуганныя созданія, которыми испещренъ уже плафонъ нефа. Внизу, въ абсидѣ, въ архаическомъ ритмѣ, заимствованномъ у древнихъ фресокъ, съ пикантной угловатостью жестовъ, подвигаются страшныя, съ вытаращенными глазами апостолы къ неподвижно-стоящему Христу, по бокамъ котораго находятся два (ужъ слишкомъ плохо нарисованныхъ) архангела съ рипидами въ рукахъ. На стѣнахъ алтаря слѣва и справа, изображены внизу святители греческой и русской церкви; вверху — пророки: предвѣстники и истолкователи пришествія Мессіи. Первые *) столь-же строгіе, царственные и застылые въ своихъ литургическихъ облаченіяхъ, какъ древнія изображенія ихъ на стѣнахъ Кіевской Софіи, вторые съ патетическими выраженіями и мелодраматическими жестами, страшные и восторженные, одѣтые совсѣмъ по Ивановски въ древне-іудейскіе пышные наряды или въ совершенно первобытныя аскетическія драпировки. Изъ купола внизъ глядитъ огромный, но къ сожалѣнію мало выражающій ликъ Спасителя. Наконецъ пониже, въ барабанѣ, панорамически развертывается знаменитое „Преддверье Рая" (на ряду съ „Мадонной" самое популярное изъ созданій Васнецова): родъ сборнаго пункта всѣхъ-святыхъ или смотра небожителямъ. Всевозможныя группы и отдѣльные типы, столпились передъ входомъ въ отверстое и залитое свѣтомъ небо. Тутъ и добрый разбойникъ, тащущій по Гвидовски свой громадный крестъ въ рай, тутъ и древній Адамъ, тутъ и по ассирійски-расфранченные „три отрока", тутъ и апоѳеозы истощенныхъ пытками святыхъ великомученицъ, тутъ и граціозныя три дочки св. Софіи, сконфуженно прижимающіяся къ своей матери, и дѣвицы съ цвѣтами въ распущенныхъ волосахъ, и милые русскіе князья въ бѣлыхъ шапочкахъ и масса развѣвающихся матерій, и крыльевъ. Просто-неудачныя фигуры въ иконостасѣ, безсодержательныя и слащавыя, къ счастію по незначительности своихъ размѣровъ теряются и не мѣшаютъ общему эффекту.

Однако глубокое и долговременное впечатлѣніе театрально напыщенный ensemble Владимірскаго собора производитъ только на тѣхъ, кто совсѣмъ еще не знакомъ съ новѣйшими трюками живописной „монументальной эффектности", съ „открытіями" въ этой области разныхъ западныхъ художниковъ, съ ихъ ловкимъ пользованіемъ широко-раскрытыми, подведенными глазами, архаической застылостью позъ, взмахами огромныхъ серафическихъ крыльевъ, пышной полувосточной, полузападной орнаментаціей. Напротивъ того тѣ, которымъ достаточно уже надоѣли, сильно злоупотреблявшіе этими фокусами, модные боги символизма и неомистицизма—поражаются несравненно менѣе, и когда, уже вскорѣ послѣ перваго удара отъ всей этой эффектной и выдержанной Васнецовской системы; для нихъ наступаетъ реакція и является тягостное чувство разочарованья, они усматриваютъ, что весь этотъ блескъ, вся эта царственная помпа, вся эта яко-бы вдумчивость и поэтичность того-же пошиба, той-же породы какъ помпа и поэзія болонцевъ, прошловѣковыхъ декораторовъ іезуитскихъ церквей или болонцевъ новѣйшаго времени: Бруни, Брюллова, Фландрена и всевозможныхъ эпигоновъ прерафаэлитизма.

Впрочемъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ Васнецовъ даже уступаетъ этимъ мастерамъ, особенно болѣе древнимъ. Онъ далеко не прошелъ той же строгой

*) Эти, простые реалистическіе „портреты" съ красиво заполненными, архитектурными фонами—пожалуй, самое еще лучшее изъ всей живописи собора.

и полной школы; въ чисто живописномъ отношенiи онъ далеко не достигъ ихъ совершенства, а что касаетса техники (по содержанiю всѣ эти художники стоятъ другъ друга), то онъ тоже не такъ серьезно отнесся къ своей задачѣ, какъ они. Васнецовъ еще въ юности, когда онъ иллюстрировалъ дѣтскiя книжки, рисовалъ различныя сценки въ журналы и, на великую радость Стасова, изображалъ съ оттѣнкомъ смѣхотворства, грубо мѣщанскую среду, прiобрѣлъ тотъ „бойкiй", „апетитный" и хлесткiй рисунокъ, который вошелъ у насъ въ моду въ 40-хъ и 50-хъ годахъ съ легкой руки Тимма, Зичи и Микѣшина, и посредствомъ котораго послѣдующiе русскiе художники только и умѣли передавать свои мысли. Васнецовъ могъ въ тѣ времена тѣмъ легче заразиться этой, своего рода, болѣзнью, что вообще серьезное обсужденiе вопросовъ техники казалось тогда вздорнымъ и недостойнымъ передового художника, и эта зараза тѣмъ прочнѣе могла засѣсть въ немъ, что онъ изъ нужды, для заработка, долженъ былъ всегда спѣшить со своей работой, а эти способы отлично скрадывали спѣшку и непродуманность. Уже въ сказкахъ и въ особенности въ „Каменномъ вѣкѣ" видны, старанiя Васнецова, иногда успѣшныя, освободиться отъ такой манерности и строже относиться къ линiи и къ мазку. Для живописи Владимiрскаго собора онъ еще болѣе подтянулся и употребилъ, особенно въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ, болѣе интересовавшихъ его фигурахъ, всѣ усилiя, чтобы „сковать" свой рисунокъ, чтобы казаться серьезнымъ и ближе походить на древнихъ, строгихъ мастеровъ. Однако привычка постоянно брала верхъ. Что болѣе всего раздражаетъ въ монументальной живописи Васнецова, такъ это именно ея импровизаторскiй, *быстрый* характеръ, „ловкiя замашки" недостойные по своей банальности и непродуманности прiемы, а иногда слишкомъ уже небрежный, вялый и сбитый рисунокъ.

Въ нѣкоторыхъ отношенiяхъ Васнецовъ хорошъ и во Владимiрскомъ соборѣ. Такъ съ одной стороны не лишенъ прелести его прiятный, своеобразный колоритъ, имѣющiй сродство съ чудесными красочными симфонiями древней церковной русской и византiйской живописи, а съ другой—его орнаменты обнаруживаютъ въ немъ хорошаго декоратора, отлично изучившаго и *понявшаго* старинные образцы и превосходно съумѣвшаго совсѣмъ въ ихъ духѣ, сочномъ, благородномъ и спокойно-фантастичномъ, составить собственную декоративную систему, которая прекрасно вяжется съ остроумными передѣлками Прахова древнихъ архитектурныхъ деталей.

Рядомъ съ Васнецовымъ всегда называютъ Нестерова и оно вполнѣ естественно, такъ какъ послѣднiй нѣкоторое время находился подъ сильнымъ влiянiемъ перваго, въ такой даже степени, что заразился недостатками этого мастера. Но, если бы Нестеровъ писалъ только свои церковные образа, ничѣмъ по сладости и искусственности не отличающiеся отъ фальшивыхъ созданiй Васнецова, то онъ представлялъ-бы очень мало интереса, такъ какъ въ исторiи копiи не идутъ въ счетъ съ оригиналами. Однако Нестеровъ заслуживаетъ совершенно другого отношенiя, такъ какъ онъ создалъ не однѣ свои иконы, но и нѣсколько (къ сожалѣнiю, не много) *картинъ* въ которыхъ ему удалось вложить много личнаго, по существу и значительности превосходящаго даже творчество Васнецова. Но въ этихъ своихъ работахъ послѣдняго рода—Нестеровъ уже является художникомъ новаго перiода, перiода свободнаго, личнаго и „вдохновеннаго" начала въ искусствѣ, а потому то говорить о немъ здѣсь мы не будемъ, а вернемся къ нему впослѣдствiи.

Одно, впрочемъ, слѣдуетъ еще отмѣтить и въ иконахъ Нестерова—это ихъ краски: свѣтлыя, серебрянныя, *утреннiя* краски, способныя до извѣстной степени

смягчать непріятное впечатлѣніе, получаемое отъ автоматическихъ или сахарно-миловидныхъ фигуръ, отъ пересоленно-экстатическаго выраженія лицъ святыхъ и отъ чего-то кислаго, размягченнаго, что присуще всѣмъ его церковнымъ изображеніямъ. Вообще-же слѣдуетъ помнить, что для полной и настоящей оцѣнки этого молодого мастера, обладающаго глубокимъ умомъ и поэтичной душой, время еще не пришло, такъ какъ онъ далеко не высказался вполнѣ. Говорить о немъ рѣшительное слово тѣмъ болѣе рано, что его церковныя работы послѣдняго времени означаютъ какой-то поворотъ, къ чему-то болѣе серьезному и проникновенному.

Изданія товарищества «ЗНАНІЕ» (С.-Петербургъ. Невскій, 92),

находящіяся въ продажѣ:

	Руб.	Коп.
Э. Бернштейнъ. Историческій матеріализмъ.	—	80
Инсаровъ. Современная Франція	2	50
Штраусъ. Вольтеръ	1	—
Гобсонъ. Общественные идеалы Рескина	1	50
Эркманъ-Шатріанъ. Гаспаръ Фиксъ	—	65
Каутскій. Аграрный вопросъ	1	50
Вигуру. Рабочіе союзы въ Сѣв. Америкѣ	1	50
Вурмъ. Жизнь нѣмецкихъ рабочихъ	—	80
Люксембургъ. Промышленное развитіе Польши	—	50
Финляндія.	3	50
Гуго. Новѣйшія теченія въ англійскомъ городскомъ самоуправленіи	1	50
Гертцъ. Аграрные вопросы	—	80
Сеньобосъ. Политическая исторія современной Европы. 2 изд.	3	—
Курти. Исторія народнаго законодательства и демократіи въ Швейцаріи	1	—
Зомбартъ. Идеалы соціальной политики	—	40
Каутскій. Колоніальная политика въ прошломъ и настоящемъ	—	40
Гиббинсъ и Сатуринъ. Исторія современной Англіи . .	1	20
Фальборкъ и Чарнолусскій. Народное образованіе въ Россіи	1	50
Левассеръ. Народное образованіе въ цивилизованныхъ странахъ.	3	—
Леклеркъ. Воспитаніе и общество въ Англіи	3	—
Гюйо. Исторія и критика современныхъ ученій о нравственности	2	—
Гюйо. Происхожденіе идеи о времени.—Мораль Эпикура и ея связь съ современными ученіями	2	—
Гюйо. Задачи современной эстетики. Очеркъ морали .	2	—
Гюйо. Воспитаніе и наслѣдственность	1	50
Майръ. Статистика и Обществовѣдѣніе, 2 т.	6	—
А. Мертваго. Не по торному пути	1	50
Никольскій. Лѣтнія поѣздки натуралиста	2	—
Клейнъ. Астрономическіе вечера. Третье изд.	2	—
Клейнъ. Прошлое, настоящее и будущее вселенной. Второе изд.	1	50
Юнгъ. Солнце, Второе изд.	1	50
Гетчинсонъ. Вымершія чудовища	1	20
М. Горькій. Разсказы. I, II, III и IV т. по . .	1	—

Изданія товарищества «ЗНАНІЕ» (С.-Петербургъ, Невскій, 92).

по которымъ принимается подписка:

	цѣны:	
	безъ перес.	съ перес.
Мутеръ. Исторія живописи въ XIX в. Переводъ *Венгеровой*	10 р. — к.	12 р. — к.
Настольная книга по народному образованію, 3 т.	5 „ — „	6 „ — „
Гюйо. Собраніе сочиненій . . 4 т. .	4 „ — „	5 „ — „
Гюйо. Собраніе сочиненій . . 5 т. . .	5 „ — „	6 „ 30 „
Клейнъ. Чудеса земного шара	2 „ — „	2 „ 50 „
Боммели. Исторія земли . . . . **Гетчинсонъ**. Вымершія чудовища . . . **Гётчинсонъ**. Животныя прошлыхъ геологическихъ эпохъ	4 „ 50 „	5 „ 50 „

Изданія, находящіяся въ печати:

Рихардъ Мутеръ. Исторія Живописи до XIX столѣтія. Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей Александра Бенуа и К. Бальмонта. I-я часть выйдетъ въ Декабрѣ 1900 г. Цѣна I-й части . . . 2 р. — к.

50 рисунковъ на отдѣльныхъ таблицахъ.

Вторая часть выйдетъ въ Маѣ 1901 г.

М. Гюйо. Искусство съ точки зрѣнія соціологіи.

М. Гюйо. Стихи философа.

Дозволено цензурою. Спб., 9 ноября 1900 г. Тип. Спб. акц. общ. Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX ВѢКѢ

АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ.

ИЗДАНІЕ
ТОВАРИЩЕСТВА
„ЗНАНІЕ“

Часть II.

1902 г.

ИСТОРІЯ

РУССКОЙ ЖИВОПИСИ.

Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій, 92).

ИСТОРІЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX ВѢКѢ.

Александра Бенуа.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. общ. печатнаго дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.
1902

Дозволено цензурою. Спб. 22 мая 1902 года.

Оглавленіе.

Иллюстраціи.

Стран.

XVIII.

Отмѣтивъ въ началѣ нашего изложенія первые проблески истиннаго, живаго искусства въ Россіи—въ творчествѣ Левицкихъ, Боровиковскихъ, Кипренскихъ и Венеціановыхъ, мы, затѣмъ, прослѣдили ложное, оффиціальное, такъ называемое, академическое направленіе, которое, широкой волной, нахлынуло на юную русскую живопись и чуть было не затопило ее. Затѣмъ мы остановились на Ивановѣ, на томъ художникѣ, который, испытавъ на себѣ пагубное вліяніе академической системы, возсталъ противъ академизма и пожелалъ выразить въ живописи *живые* идеалы своего народа.

Отъ Иванова были пути, но тѣ, кто пошли по нимъ, спутались и создали безсвязно-слабое или ложное. Одного изъ этихъ послѣдователей — Ге, нельзя, несмотря на всю его значительность, счесть за истиннаго продолжателя Иванова, такъ какъ онъ пренебрегъ тѣмъ, что для Иванова было главнымъ: красотой. Другіе забыли великіе завѣты Иванова и промѣняли ихъ, кто на легкомысленное иллюстрированіе Евангелія, кто на велерѣчивое эффектничаніе въ духѣ церковной театральности. Однако, поворотъ отъ лжи къ правдѣ всетаки совершился, сліяніе русскаго искусства съ жизнью произошло, но вовсе не въ сферѣ „высокаго искусства", не въ „исторической", а въ скромной *бытовой* живописи, тамъ, гдѣ уже поработали Венеціановъ и его ученики. Въ дни еще полной славы Брюллова появился одинъ изъ самыхъ талантливыхъ художниковъ, одна изъ самыхъ яркихъ и чарующихъ личностей русскаго искусства: Ѳедотовъ.

Ѳедотовъ родился въ 1815 году, въ Москвѣ, въ бѣдной семьѣ отставного офицера. О какомъ либо художественномъ вліяніи на него въ дѣтствѣ ничего неизвѣстно. Мальчикъ, одаренный пытливымъ и живымъ умомъ, росъ и развивался свободно, при чемъ врожденная наклонность заинтересовываться всѣмъ, что только ни попадалось ему на глаза, служила ему единственной учительницей и руководительницей. А видѣть могъ такой бѣдный, жившій совсѣмъ на свободѣ ребенокъ, разумѣется, несравненно больше, чѣмъ несчастные его сверстники, закабаленные, съ первыхъ же лѣтъ, въ удушливыхъ департаментахъ Академіи. „Жизнь небогатаго, даже, попросту, бѣднаго дитяти", говари-



Ѳедотовъ: Художникъ съ родителями.

валъ Ѳедотовъ, „обильна разнообразіемъ. Я всякій день видѣлъ десятки народа, самаго разнохарактернаго, живописнаго и, сверхъ всего этого, сближеннаго со мною... Все, что вы видите на моихъ картинахъ (кромѣ офицеровъ... и нарядныхъ дамъ) было видано и даже отчасти обсуждено во время моего дѣтства; это я заключаю какъ по воспоминаніямъ, такъ и потому, что, набрасывая большую часть моихъ вещей, я, почему-то, представляю мѣсто дѣйствія непремѣнно въ Москвѣ".

Послѣднія слова знаменательны. Ѳедотовъ не могъ бы развиться и не могъ бы въ себѣ воспитать жизненнаго своего искусства, если бы онъ провелъ дѣтство въ казенномъ, холодномъ, мертвенномъ Петербургѣ. Вѣдь и Венеціановъ получилъ свои впечатлѣнія юности — самыя яркія, самыя важныя для дальнѣйшаго развитія — въ Москвѣ и, дѣйствительно, лишь коренная, русская жизнь древней столицы, ея цѣльность и характерность могли настолько врѣзаться и запечатлѣться въ воображеніи обоихъ художниковъ, чтобы направить все ихъ дарованіе на живое и своеобразное творчество. Естественно, что впослѣдствіи, какъ только притягательная сила Петербургской Академіи, начала слабѣть, настоящая русская школа живописи укрѣпилась и расцвѣла именно въ Москвѣ.

Никто, *къ счастью*, не обратилъ вниманія на духовную жизнь маленькаго Ѳедотова, никто не постарался направить его наблюденія на „путь истинный", сейчасъ же подчинить ихъ патентованной школѣ. Въ 1826 году Ѳедотовъ былъ опредѣленъ въ кадетскій корпусъ. Казалось бы, какая обстановка менѣе подходила для развитія художественной способности, нежели казенщина и дисциплина военнаго училища? Но на дѣлѣ вышло наоборотъ и, вѣроятно, не случайно, такъ какъ есть же какое нибудь основаніе въ томъ, что, какъ разъ изъ военнаго сословія — изъ самой строгой, стянутой въ мундиръ, николаевской военщины, — вышло столько великихъ, самыхъ драгоцѣнныхъ русскихъ людей. Очевидно, въ этихъ заведеніяхъ слишкомъ много обращали вниманія на шагистику и ружистику, на внѣшній лоскъ, мундиръ и выправку, чтобъ услѣдить еще за духовнымъ и умственнымъ развитіемъ, которое было предоставлено волѣ Божьей. Люди глупые и бездарные выходили изъ такой школы, въ худшемъ случаѣ, скучными педантами — „Скалозубами", въ лучшемъ — попросту добрыми ребятами; зато люди, съ богатымъ запасомъ душевныхъ и умственныхъ силъ, могли свободно, самобытно развиваться, не подвергая коверканію свой внутренній міръ. Врядъ ли Достоевскій могъ бы въ какомъ либо другомъ

учебномъ заведеніи, кромѣ какъ за крѣпостнымъ валомъ Инженернаго Замка, развиться до созданія еще въ этихъ самыхъ стѣнахъ своихъ „Бѣдныхъ людей" (вѣдь немыслимо было бы что-либо подобное въ „благородномъ" пансіонѣ, подъ вѣчнымъ присмотромъ вмѣшивающихся во все гувернеровъ). Такъ же точно, для художественнаго развитія Ѳедотова было скорѣе счастье, что онъ попалъ въ кадетскій корпусъ, гдѣ онъ свободно взлелѣялъ и направилъ *по своему* свои дѣтскія впечатлѣнія. Попади Ѳедотовъ въ юномъ возрастѣ въ Академію, изъ него скорѣе всего вышелъ бы второй Штернбергъ—нарядный, но бездушный и безсильный художникъ!

Уже въ своихъ учебныхъ занятіяхъ Ѳедотовъ обнаружилъ необычайную память и какую то даже странную фантазію. Ему не было скучно изучать географію и исторію, такъ же какъ и впослѣдствіи ему не казалось скучнымъ пестрое разнообразіе жизни. Все врѣзывалось въ его воображеніе, все освѣщалось у него въ мозгу яркимъ, своеобразнымъ свѣтомъ, все пріобрѣтало значеніе и смыслъ. Для этого страннаго ребенка исторія, изложенная въ примитивныхъ сухихъ учебникахъ, представлялась рядомъ драматическихъ эффектныхъ сценъ, а географія переносила его подъ яркія небеса, къ чудесной, чуждой нашему краю растительности. Такъ точно и въ жизни, впослѣдствіи, то, что для другихъ было скукой, безразличной суматохой, томительнымъ наборомъ ненужныхъ лицъ и событій, для него казалось увлекательнымъ романомъ, гдѣ тысячи героевъ участвовали въ безконечныхъ перипетіяхъ. Отъ Ѳедотова ничего не ускользало, все отпечатывалось въ его мозгу и мигомъ превращалось въ длящійся образъ и типъ: рѣдкая и драгоцѣннѣйшая способность въ художникѣ. Ѳедотовъ уже въ корпусѣ взялся за карандашъ: онъ рисовалъ портреты, карикатуры, и за это товарищи его любили, а начальство не безпокоило. Опять таки, къ счастью, никому не приходило въ голову засадить его за гипсы, никто не вдалбливалъ ему ядовитыхъ академическихъ сентенцій. На глупѣйшихъ урокахъ рисованія онъ числился лѣнтяемъ.

Окончивъ курсъ первымъ (въ 1833 году) и перебравшись въ Петербургъ—въ Финляндскій полкъ, онъ могъ наконецъ вполнѣ утолить мучившую его во время корпуснаго затворничества, жажду людей. Онъ принялся неутомимо рыскать по городу и посѣщать своихъ знакомыхъ. Въ художественныхъ своихъ занятіяхъ онъ и теперь былъ все еще самъ себѣ учителемъ — точь въ точь, какъ одновременно юный Менцель въ Германіи. Вѣроятно, подъ впечатлѣніемъ какихъ-либо картинъ Венеціановской школы (Брюлловъ тогда еще не гремѣлъ) Ѳедотовъ принялся за первую свою серьезную задачу: *за простой и пустой* видъ изъ окна.

Но общество его товарищей и знакомыхъ, славныхъ малыхъ, наивно заинтересованныхъ его упражненіями, не могло долго удовлетворять художника. Чѣмъ ревностнѣе отдавался онъ искусству, тѣмъ сильнѣе сказывалась въ немъ необходимость дѣлиться съ назрѣвавшими внутри него мыслямъ. Къ тому же ему понадобились чисто техническіе совѣты и указанія, и все это побудило его, наконецъ, сойтись кое съ кѣмъ изъ начинающихъ художниковъ, которые и убѣдили его посѣщать вмѣстѣ съ ними вольные вечерніе классы Академіи. Теперь Академія, особенно въ такой незначительной дозѣ, не была уже опасной для Ѳедотова. Онъ являлся туда зрѣлымъ человѣкомъ и преподаватели смотрѣли на него, какъ на чудака, котораго уже поздно учить уму-разуму. Вслушиваясь въ пылкія юношескія рѣчи [1]) своихъ новыхъ друзей, предоставленный,

---

[1]) Въ Музеѣ Императора Александра III хранятся многочисленныя, довольно ловкія карикатуры (вообще скучнѣйшаго академическаго художника) Нотбека, издѣвающіяся надъ проснув-

съ другой стороны, что касается дальнѣйшаго эстетическаго развитія, исключительно самому себѣ, Ѳедотовъ могъ сознательно и самостоятельно укрѣпить свою руку на срисовываніи мертвыхъ тѣлъ и натурщиковъ, не засушивая своего воображенія, не заслоняя уже пріобрѣтенный отъ жизни опытъ всякой Винкельмановщиной. Лучшимъ совѣтникомъ, впрочемъ, явился для него такъ же, какъ въ былое время для Венеціанова, Эрмитажъ— тѣ же милые голландцы и фламандцы, съ Остаде и Теньеромъ во главѣ, которые такимъ убѣдительнымъ и горячимъ языкомъ, говорили о томъ, какъ интересно изображать обыденное, какъ много можно найти и въ немъ мотивовъ красоты. Ѳедотовъ совсѣмъ углубился въ искусство этихъ мастеровъ, вникъ имъ и ясно понялъ ихъ намѣренія. Благодаря влюбленности въ этихъ искреннихъ, сердечныхъ художниковъ, появленіе Брюллова не смутило его. Авторъ „Помпеи“ казался ему какимъ-то далекимъ, величественнымъ, но чуждымъ полубогомъ, и онъ не бросилъ, подобно Тыранову, Мокрицкому и Михайлову, изученіе простой натуры во имя какого-то велерѣчиваго и пустого идеала. Благодаря своему основательному знакомству съ пріемами живописи старыхъ мастеровъ, Ѳедотовъ могъ, мало по малу, настолько развить свою технику, чтобъ даже довольно близко подойти къ своимъ образцамъ [1]), къ ихъ эмалевому письму, къ пріятной, отнюдь не вымученной, но внимательной выпискѣ подробностей, къ чрезвычайной рельефности лѣпки, въ связи съ извѣстной „дымчатостью“ тона.

Съ годами призваніе Ѳедотова къ искусству стало сказываться все яснѣе и яснѣе, и все сильнѣе и сильнѣе ощущалъ онъ необходимость сдѣлать выборъ между будущностью художника и военной карьерой. Однако, лишь въ 1844 году онъ уступилъ, наконецъ, своему влеченію и промѣнялъ блестящую будущность по службѣ (онъ шелъ отлично) на завѣдомо-бѣдственное положеніе человѣка, съ крошечными средствами (пенсіей отъ интересовавшагося имъ императора), принужденнаго учиться и одновременно кормить свою семью. Онъ еще не вполнѣ сознавалъ, какой отрасли посвятить свой талантъ и скорѣе былъ склоненъ думать, подобно своимъ доброжелателямъ, что настоящее его призваніе—быть баталистомъ. Однако достаточно было одного толчка, чтобы Ѳедотовъ съ безусловной ясностью увидалъ въ чемъ именно его назначеніе. Великій знатокъ русской жизни помогъ ему разобраться въ самомъ себѣ. Крыловъ, первый начинатель всего истинно-русскаго движенія въ литературѣ, былъ такъ пораженъ и восхищенъ жизненностью и характерностью набросковъ и карикатуръ Ѳедотова, что даже преодолѣлъ свою классическую лѣнь и написалъ ему письмо, которое, наконецъ, открыло Ѳедотову глаза.

Въ то время въ обществѣ господствовало сатирическое настроеніе. Въ особенности литература, связанная, придавленная цензурой, но мощная затаенными силами, прибѣгала къ ироніи и сатирѣ, какъ къ наиболѣе удобной формѣ излагать свое отношеніе къ дѣйствительности, въ частности, свое отношеніе къ русской культурѣ. Гоголь уже замолкъ, но въ русскомъ обществѣ только тогда начинали оцѣнивать его по достоинству, понимать ужасъ его шутки, оглядываться на себя и вокругъ, и мало по малу переходить отъ смѣха къ слезамъ. Зрѣлъ,

шимся въ академическихъ классахъ, очевидно подъ вліяніемъ Венеціанова, реализмомъ. Вѣроятно живой и искренній Ѳедотовъ сходился въ Академіи съ тѣми, нынѣ позабытыми, юношами, которые служили мишенью для этихъ насмѣшекъ.

[1]) Напротивъ того, Перовъ, жившій уже въ другую эпоху, когда на все старое рѣшительно махнули рукой, притомъ въ Москвѣ, гдѣ этого стараго было очень мало, такъ и не пріобрѣлъ ровно никакой техники, и всю свою жизнь оставался очень сквернымъ „живописцемъ“. Но тогда это было скорѣе къ лучшему, такъ какъ въ этомъ блужданіи по неизвѣстнымъ и новымъ путямъ, только и можно было найти новыя техническія данныя.



Ѳедотовъ: Послѣдствія смерти Фидельки.

покамѣстъ еще въ тайнѣ, ядъ Некрасова; Бѣлинскій, прячась за литературной критикой, все смѣлѣе и смѣлѣе высказывалъ свое пламенное негодованіе; Достоевскій, только что, въ первый разъ, истерически разрыдавшійся въ „Бѣдныхъ людяхъ", теперь принимался точить лезвіе своего тонкаго, почти незамѣтнаго, но смертельнаго стилета. Росли и развивались будущіе герои 50-хъ и 60-хъ годовъ. Совѣтъ, данный Крыловымъ Ѳедотову, исходилъ отъ литератора, весь вѣкъ, съ виду благодушно, но язвительно по существу, насмѣхавшагося надъ скверностью русской жизни, и этотъ совѣтъ литератора привилъ и художнику литературную точку зрѣнія на живопись. Ѳедотовъ пошедшій по стопамъ милыхъ сердцу его голландцевъ, отступилъ отъ ихъ завѣтовъ, увлекся методическимъ проповѣдничаніемъ Гогарта, оставилъ въ сторонѣ чисто живописныя задачи и взялъ въ руки не однѣ кисти и палитру, а еще розгу и указку.

Ѳедотовъ и теперь проводилъ на цѣлые дни въ прогулкахъ по городу, по прежнему, цѣлыми часами наблюдалъ то или другое явленіе, заинтересовывался всякимъ встрѣчнымъ, какъ ребенокъ (онъ и любилъ больше всего на свѣтѣ ребятъ, а дѣти обожали этого по дѣтски добраго и впечатлительнаго человѣка), радовался всему новому, забавному, характерному и типичному. Но переносить все это въ живопись (какъ это рѣшался дѣлать Менцель) ему казалось теперь недостойнымъ и обойтись безъ разсказа, безъ завязки, безъ морали—прямо невозможнымъ. Его уже не удовлетворяло только писать картины [1]). Ему хотѣлось сочинять въ картинахъ нравственныя проповѣди, которыя служили бы для исправленія его ближнихъ.

[1]) Чѣмъ былъ бы Ѳедотовъ, какъ простой изобразитель дѣйствительности, вникающій въ смыслъ и прелесть явленій, показываютъ его первыя вещи. «Встрѣча великаго князя полкомъ" или милѣйшій портретъ его, съ родителями, гдѣ все такъ курьезно и вѣрно, а между тѣмъ нѣтъ ни капли назойливой тенденціи, нигдѣ не выглядываетъ оскорбительный для людей и ненавистный имъ учитель и педагогъ. Все такъ же, какъ въ дѣйствительности, но только освѣщено теплыми лучами искусства, процѣжено сквозь драгоцѣнный фильтръ художественнаго темперамента.

Такимъ образомъ и Ѳедотовъ былъ сбитъ съ толку, но не Академіей, а своей „литературностью“, весьма, впрочемъ, понятной въ современникѣ эпохи небывалаго расцвѣта родной словесности. Зараженный общимъ настроеніемъ, общей жаждой просвѣщенія, Ѳедотовъ оставилъ простую дѣйствительность, оставилъ простое искусство, къ которому былъ вполнѣ способенъ, и пошелъ вслѣдъ за литераторами отыскивать темы для своей нравственной проповѣди. Но, если грустно, что Ѳедотовъ подалъ первый примѣръ того брюзжанія „картинъ съ содержаніемъ“, которое до такой степени намъ досадило въ послѣдующихъ произведеніяхъ передвижниковъ, то не надо въ тоже время забывать, что не будь этого, явись Ѳедотовъ и всѣ его послѣдователи только усовершенствованными Венеціановцами, врядъ ли могли бы они такъ рѣшительно совладать со злѣйшимъ врагомъ русскаго искусства—съ академизмомъ, врядъ ли *пріучили бы* они публику къ картинамъ, врядъ ли такъ заинтересовали бы и увлекли ее. Публика и, въ особенности, лучшая часть ея (худшая увлекалась Чернышевымъ и Иваномъ Соколовымъ) была въ то время уже слишкомъ настроена на „исправительный“ ладъ, чтобъ оцѣнить что-либо, изображающее попросту дѣйствительность, безъ „полезнаго“ намѣренія.

Первые серьезные работы Ѳедотова были исполнены сепіей и акварелью, за масло же онъ еще не рѣшался браться На двухъ изъ этихъ сепій онъ изобразилъ смѣшную страсть къ животнымъ, страсть, доведшую нѣкую даму до того, что она съ горя, по потерѣ своей „Фидельки“, расположилась умирать; на другихъ Ѳедотовъ изобразилъ старость бездарнаго художника, принужденнаго писать вывѣски, гнусно обманутаго „молодого“, кутежное житье офицера, какого-то господина, до обморока объѣвшагося и напившагося за пирушкой, наконецъ, женъ - нарядницъ, разоряющихъ своихъ мужей безумными покупками въ модномъ магазинѣ. Все, чисто Гогартовскія темы, полныя нравоучительныхъ намековъ, смѣшныхъ сплетеній и уморительныхъ эпизодовъ. Запутанное содержаніе ихъ медленно и не безъ головоломки „считываешь“, приглядываясь то къ той, то къ другой детали, ища разгадку на всевозможныхъ надписяхъ, счетахъ, письмахъ и запискахъ, валяющихся по всѣмъ угламъ. Художественная же сторона въ полномъ загонѣ. Типы на-скоро зачерчены и утрированы: рисунокъ сбитъ, композиція тѣсная, растерзанная и осложненная до безобразія. Никто не живетъ настоящей жизнью, а всѣ играютъ заданную роль, нѣсколько по-любительски, жестикулируя и гримасничая такъ, чтобы всѣ могли понять ихъ роли, иногда очень неясныя. Странная черта въ Ѳедотовѣ, этомъ человѣкѣ, всегда такъ пристально всматривавшемся въ жизнь, глубоко понимавшемъ ее,—превращать жизнь въ какія-то charades en action, съ грубо-нагримированными актерами. Въ этихъ потѣшныхъ сценахъ нигдѣ нѣтъ просвѣта на истинную прелесть и значительность жизни.

Замѣчательнѣе всего, что эти первоначальныя темы Ѳедотова и по содержанію являются ординарными, иногда даже просто плоскими анекдотами. Въ рукахъ Ѳедотова не было еще того жестокаго бича, которымъ Перовъ и Курбэ стегали по различнымъ общественнымъ язвамъ: по суду и духовенству, по лицемѣрію и грубости буржуа, по пошлому мѣщанскому разврату. У него не было въ рукахъ той грозной указки, которою оба мастера корили имущихъ за бѣдственное положеніе неимущихъ. Ѳедотовскіе разсказики никогда не возвышались до истинной сатиры. Они лишь легонько подсмѣивались надъ общими человѣческими слабостями, легонько, съ опаской давали самыя безобидныя наставленія: будь остороженъ, внимателенъ, честенъ, милостивъ.

Наконецъ, въ 1848 году, послѣ долгой и трудной работы надъ собственнымъ самообразованіемъ, тѣмъ болѣе долгой и трудной, что ему приходилось



Ѳедотовъ: Свѣжій кавалеръ.

постоянно бороться съ нуждой, Ѳедотовъ почувствовалъ себя готовымъ для болѣе серьезнаго творчества и почти одновременно были тогда созданы имъ (въ масляныхъ краскахъ) наиболѣе знаменитыя его картины: „Свѣжій кавалеръ", „Сватовство маіора", „Завтракъ аристократа" и „Модная жена" (отрицательное отношеніе къ женской эмансипаціи въ духѣ Жоржъ Зандъ и нашихъ „Тигрицъ" 40-хъ годовъ). Изъ этихъ произведеній особенно два первыхъ имѣли колоссальный успѣхъ, небывалый со временъ „Помпеи" (на выставкѣ 1849 года). Они заслужили (какъ впослѣдствіи произведенія Перова) восторженное одобреніе не только публики, но и, очевидно по недоразумѣнію, академическихъ профессоровъ, въ томъ числѣ самого Карла Брюллова [1]). Эти господа попались

[1]) Отчасти по милости Брюллова Ѳедотовъ такъ замедлилъ своимъ выходомъ въ отставку т. к., когда, еще въ концѣ 30-хъ годовъ, онъ пришелъ посовѣтоваться на счетъ этого къ вели-

Такимъ образомъ и Өедотовъ былъ сбитъ съ толку, но не Академіей, а своей „литературностью", весьма, впрочемъ, понятной въ современникѣ эпохи небывалаго расцвѣта родной словесности. Зараженный общимъ настроеніемъ, общей жаждой просвѣщенія, Өедотовъ оставилъ простую дѣйствительность, оставилъ простое искусство, къ которому былъ вполнѣ способенъ, и пошелъ вслѣдъ за литераторами отыскивать темы для своей нравственной проповѣди. Но, если грустно, что Өедотовъ подалъ первый примѣръ того брюзжанія „картинъ съ содержаніемъ", которое до такой степени намъ досадило въ послѣдующихъ произведеніяхъ передвижниковъ, то не надо въ тоже время забывать, что не будь этого, явись Өедотовъ и всѣ его послѣдователи только усовершенствованными Венеціановцами, врядъ ли могли бы они такъ рѣшительно совладать со злѣйшимъ врагомъ русскаго искусства—съ академизмомъ, врядъ ли *пріучили бы* они публику къ картинамъ, врядъ ли такъ заинтересовали бы и увлекли ее. Публика и, въ особенности, лучшая часть ея (худшая увлекалась Чернышевымъ и Иваномъ Соколовымъ) была въ то время уже слишкомъ настроена на „исправительный" ладъ, чтобъ оцѣнить что-либо, изображающее попросту дѣйствительность, безъ „полезнаго" намѣренія.

Первые серьезные работы Өедотова были исполнены сепіей и акварелью, за масло же онъ еще не рѣшался браться На двухъ изъ этихъ сепій онъ изобразилъ смѣшную страсть къ животнымъ, страсть, доведшую нѣкую даму до того, что она съ горя, по потерѣ своей „Фидельки", расположилась умирать; на другихъ Өедотовъ изобразилъ старость бездарнаго художника, принужденнаго писать вывѣски, гнусно обманутаго „молодого", кутежное житье офицера, какого-то господина, до обморока объѣвшагося и напившагося за пирушкой, наконецъ, женъ - нарядницъ, разоряющихъ своихъ мужей безумными покупками въ модномъ магазинѣ. Все, чисто Гогартовскія темы, полныя нравоучительныхъ намековъ, смѣшныхъ сплетеній и уморительныхъ эпизодовъ. Запутанное содержаніе ихъ медленно и не безъ головоломки „считываешь", приглядываясь то къ той, то къ другой детали, ища разгадку на всевозможныхъ надписяхъ, счетахъ, письмахъ и запискахъ, валяющихся по всѣмъ угламъ. Художественная же сторона въ полномъ загонѣ. Типы на-скоро зачерчены и утрированы: рисунокъ сбитъ, композиція тѣсная, растерзанная и осложненная до безобразія. Никто не живетъ настоящей жизнью, а всѣ играютъ заданную роль, нѣсколько по-любительски, жестикулируя и гримасничая такъ, чтобы всѣ могли понять ихъ роли, иногда очень неясныя. Странная черта въ Өедотовѣ, этомъ человѣкѣ, всегда такъ пристально всматривавшемся въ жизнь, глубоко понимавшемъ ее,—превращать жизнь въ какія-то charades en action, съ грубо-нагримированными актерами. Въ этихъ потѣшныхъ сценахъ нигдѣ нѣтъ просвѣта на истинную прелесть и значительность жизни.

Замѣчательнѣе всего, что эти первоначальныя темы Өедотова и по содержанію являются ординарными, иногда даже просто плоскими анекдотами. Въ рукахъ Өедотова не было еще того жестокаго бича, которымъ Перовъ и Курбэ стегали по различнымъ общественнымъ язвамъ: по суду и духовенству, по лицемѣрію и грубости буржуа, по пошлому мѣщанскому разврату. У него не было въ рукахъ той грозной указки, которою оба мастера корили имущихъ за бѣдственное положеніе неимущихъ. Өедотовскіе разсказики никогда не возвышались до истинной сатиры. Они лишь легонько подсмѣивались надъ общими человѣческими слабостями, легонько, съ опаской давали самыя безобидныя наставленія: будь остороженъ, внимателенъ, честенъ, милостивъ.

Наконецъ, въ 1848 году, послѣ долгой и трудной работы надъ собственнымъ самообразованіемъ, тѣмъ болѣе долгой и трудной, что ему приходилось



Ѳедотовъ: Свѣжій кавалеръ.

постоянно бороться съ нуждой. Ѳедотовъ почувствовалъ себя готовымъ для болѣе серьезнаго творчества и почти одновременно были тогда созданы имъ (въ масляныхъ краскахъ) наиболѣе знаменитыя его картины: „Свѣжій кавалеръ", „Сватовство маіора", „Завтракъ аристократа" и „Модная жена" (отрицательное отношеніе къ женской эмансипаціи въ духѣ Жоржъ Зандъ и нашихъ „Тигрицъ" 40-хъ годовъ). Изъ этихъ произведеній особенно два первыхъ имѣли колоссальный успѣхъ, небывалый со временъ „Помпеи" (на выставкѣ 1849 года). Они заслужили (какъ впослѣдствіи произведенія Перова) восторженное одобреніе не только публики, но и, очевидно по недоразумѣнію, академическихъ профессоровъ, въ томъ числѣ самого Карла Брюллова [1]). Эти господа попались

[1]) Отчасти по милости Брюллова Ѳедотовъ такъ замедлилъ своимъ выходомъ въ отставку т. к., когда, еще въ концѣ 30-хъ годовъ, онъ пришелъ посовѣтоваться на счетъ этого къ вели-

тогда на удочку веселаго и занимательнаго разсказа и, потѣшаясь имъ, не разобрали, что этими картинами наносился первый ударъ тому зданію, котораго они старались быть бдительными стражами.

Однако, если по заданію эти картины и стояли выше прежнихъ сепій и акварелей художника, то и онѣ не менѣе ихъ были пропитаны литературнымъ духомъ. Одна изображала ужаснѣйшаго представителя нашего бюрократическаго міра, личность, вполнѣ годную для «Ревизора", мелкаго чиновника, всякими неправдами выкарабкавшагося изъ приниженнаго положенія до перваго чина и ордена, и отпраздновавшаго это событіе пьянѣйшей пирушкой. На другой— впервые было выведено въ живописи „Темное царство": Титъ Титычъ и вся его семья, мечтающіе попасть, посредствомъ брака дочки съ разорившимся маіоромъ, изъ грязи въ князи. Зато въ чисто художественномъ отношеніи, эти картины показываютъ въ Ѳедотовѣ большой шагъ впередъ. Несмотря на то, что обѣ картины теперь сильно попортились, растрескались и потемнѣли, онѣ все еще способны доставить большое удовольствіе для глаза. Онѣ свидѣтельствуютъ о томъ, что Ѳедотовъ къ концу 40-хъ годовъ сталъ, мало-по-малу снова обращаться въ сторону старыхъ голландцевъ и наслѣдника ихъ—Венеціанова. И въ композиціи замѣчается уже большой успѣхъ: вмѣсто прежняго нагроможденія актеровъ и эпизодовъ, число дѣйствующихъ лицъ ограничено до крайнихъ предѣловъ и эти немногіе персонажи, если и позируютъ еще, то по крайней мѣрѣ скромно, почти безъ утрировки. Типы также выбраны съ удивительнымъ знаніемъ русской жизни, [1]) и представляютъ, дѣйствительно, любопытную и драгоцѣнную, для иллюстраціи 40-хъ годовъ, коллекцію характерныхъ физіономій. Но, кромѣ того, все это писано и рисовано съ такимъ любовнымъ проникновеніемъ, съ такой нѣжностью и правдивостью, которыя трудно найти у современныхъ Ѳедотову художниковъ, даже на Западѣ. Nature morte,— объѣдки пирушки на столикѣ у „Кавалера", сосѣдняя, залитая солнцемъ, комната на „Сватовствѣ", выдержанная въ такомъ пріятномъ контрастѣ къ темной и сѣрой гостиной, въ которой происходитъ главное дѣйствіе — это истинные перлы въ чисто-живописномъ отношеніи, которыми могли бы гордиться даже старые голландцы, перлы не поддѣльные, безъ малѣйшаго мишурнаго блеска.

Можно предположить, что со временемъ Ѳедотовъ отдѣлался бы совсѣмъ отъ того литературнаго характера, который вредитъ его картинамъ въ чисто-художественномъ отношеніи. Ѳедотовъ привыкшій всегда идти своей дорогой, вѣроятно, не послушался бы сбивающихъ толковъ въ публикѣ. Послѣднія его работы заставляютъ думать, что черезъ нѣсколько лѣтъ онъ навѣрно превратился бы въ сильнаго и простого поэта дѣйствительности. Ѳедотовъ, безпорно находившійся одно время подъ сильнымъ вліяніемъ Гоголя, въ сущности не любилъ Гоголя. Его простая и нѣжно любящая натура была оскорблена тѣмъ неистовымъ глумленіемъ, тѣмъ безпощаднымъ бичеваніемъ, которыя скрыты подъ веселымъ тономъ „Ревизора" и „Мертвыхъ душъ". И Ѳедотовъ былъ не прочь посмѣятся надъ человѣческими слабостями, но не такъ, чтобы довести зрителя до слезнаго раскаянія; онъ не прочь былъ давать наставленія, но безъ запугивающаго пророческаго взыванія. Въ сущности Ѳедотовъ былъ заодно съ тѣми людьми, которыхъ изображалъ. Онъ любилъ ихъ, но не такъ, разумѣется,

---

кому maestro, тотъ уговорилъ его не торопиться, находя, что у него слишкомъ мало „знаній"— очевидно академическихъ.

[1]) Ѳедотовъ, мѣсяцами, искалъ тотъ или другой типъ или даже самую обстановку, напр. комнату, въ которой происходитъ встрѣча жениха, такъ какъ считалъ необходимымъ все списывать съ натуры; онъ не щадилъ на эти поиски ни терпѣнія, ни времени, ни даже, трудно достававшихся ему, денегъ.



Ѳедотовъ: Сватовство маіора.

какъ Достоевскій, а такъ, какъ любили Вильки, Швиндъ или Шпицвегъ. Казнилъ онъ этихъ любимцевъ своихъ деликатно, вовсе не подымаясь выше ихъ уровня, боясь обидѣть ихъ, дѣля ихъ обыденные интересы, сѣтуя на то же, на что и они сами нерѣдко сѣтовали. Даже знаменитыя картины его скорѣе подобнаго же свойства; въ нихъ есть насмѣшка надъ очень мерзкимъ и порицаніе очень позорнаго, но это выражено едва замѣтно и такъ шутливо, такъ простодушно, что врядъ ли могло разсердить Титъ Титыча, или даже „Кавалера". Отсюда успѣхъ, громадный успѣхъ во всѣхъ слояхъ общества.

И вотъ въ послѣдніе годы жизни Ѳедотова и эта послѣдняя капля оставшейся въ немъ ядовитости стала мучить и раздражать его мягкое сердце. Ему казалось, что и эта насмѣшка слишкомъ обидна, что онъ и на нее не имѣетъ права; ему не хотѣлось дольше оставаться даже и такимъ „деликатнымъ сатирикомъ". Передъ Ѳедотовымъ сталъ носиться другой идеалъ. Онъ пожедалъ сдѣлаться простымъ повѣствователемъ жизни, ея прелестей и горя. Ѳедотовъ, навѣрно, сумѣлъ бы найти въ себѣ достаточно поэтической, чарующей силы, чтобы все озарить мягкимъ и примирительнымъ свѣтомъ, чтобъ и горе, и радость изобразить одинаково пріятными въ художественномъ смыслѣ, раскрыть въ нихъ какую-то общую имъ всѣмъ гармонію—„красоту жизни". Ужасно, что смерть не позволила ему привести свои замыслы въ исполненіи; такимъ образомъ все творчество Ѳедотова, въ сущности, осталось недоговореннымъ и случайнымъ: какими-то первыми пробами пера, далеко не выражающими личности художника.

Его „Вдовушка", много разъ повторенная, характерна для этихъ новыхъ, примирительныхъ намѣреній, начавшихъ послѣдніе два, три года все опредѣленнѣе и опредѣленнѣе сказываться въ немъ, несмотря на рѣшительный успѣхъ его шутливыхъ и назидательныхъ картинъ. Несчастная, совсѣмъ молодая женщина, только что понесла ужасную утрату: умеръ любимый мужъ, красавецъ-гусаръ—умеръ, ушелъ навсегда и оставилъ ее одну, беззащитную, неопытную, беременную, безъ средствъ—на произволъ судьбы. Въ сѣрой комнатѣ, въ холодномъ полумракѣ сумерекъ стоитъ она одна, съ поникшей головой, надломлениая горемъ, опершись на комодъ, изъ котораго всѣ вещи уже вытащены хищными кредиторами. Въ безысходной тоскѣ, переводитъ она свои заплаканные глаза, съ одного предмета на другой и то уставляется на портретъ горячо любимаго погибшаго друга, то на вещи, на весь ихъ милый скарбъ, сложенный теперь въ безпорядкѣ, приготовленный уже къ тому, чтобъ также уйти изъ дому, на рынокъ, разойтись по рукамъ чужихъ, неизвѣстныхъ, равнодушныхъ людей. Этотъ скарбъ, этотъ кусочекъ nature-morte у кровати и на комодѣ, но, въ особенности, мрачныя, сизыя, постепенно сгущающіяся сумерки переданы превосходно, какъ это можно встрѣтить только у голландцевъ. Того росчерка, характернаго для XIX вѣка, той неумѣстной сладости или приторности, считавшихся въ его время обязательными при подобныхъ сюжетахъ (если не считать нѣсколько Брюлловскаго типа самой героини)— нѣтъ и слѣда.

Однако, еще замѣчательнѣе, среди произведеній Ѳедотова—его послѣдняя вещь, въ которой выразилось вполнѣ. какой чудный художникъ, какой чудный поэтъ жилъ въ немъ. Надъ этой картиной онъ долго бился. Ему все казалось, что труднѣйшая колористическая задача, которую онъ себѣ поставилъ, не достаточно гармонично разрѣшена. Незадолго до своей роковой болѣзни онъ даже видѣлъ сонъ, будто къ нему явился Брюлловъ и далъ ему нѣсколько дѣльныхъ совѣтовъ, которыхъ, однако, онъ не могъ вспомнить наяву. Но напрасно Ѳедотовъ вспоминалъ слова автора „Сна монашенки". То, что было сдѣлано



Ѳедотовъ: Вдовушка.

имъ, было безконечно выше всѣхъ эффектныхъ, крикливыхъ колористическихъ чудесъ Карла Павловича. Скромная картинка эта, изображающая „офицера, квартирующаго въ деревнѣ" [1]) — одно изъ самыхъ поэтичныхъ и необычайныхъ произведеній въ искусствѣ XIX в.

Въ тѣсной и низкой избенкѣ, темной-претемной, лишь тускло освѣщенной догорающимъ огаркомъ, растянулся на полатяхъ несчастный молодой офицерикъ, убійственно скучающій отъ принужденнаго бездѣлія на зимней стоянкѣ въ какой-то „проклятой дырѣ". Единственное его развлеченіе—прыжки пуделя черезъ протягиваемую палочку. Въ противуположномъ углу комнаты, въ совершенной мглѣ стоитъ громоздкій и мрачный деньщикъ, покуривающій трубку и со смакомъ отплевывающійся въ сторону. Въ глубинѣ, сквозь жалкое оконце, видна лунная ночь, клочекъ неба и сонная деревенская улица, занесенная снѣгомъ. Все тихо и темно, тѣсно и сумрачно до отчаянія. „Анкоръ", кричитъ офицерикъ своей собакѣ, „еще анкоръ!" и, неугомонно возбужденное и веселое существо скачетъ, скачетъ и скачетъ, безъ умолку, неустанно, среди темноты, на утѣху своему барину. Молчаливый, мрачный и грубый солдатъ назойливо торчитъ все время передъ глазами и цѣлыми часами продолжаетъ курить и отплевываться; малюсенькое помѣщеніе все болѣе и болѣе заволакивается дымомъ, въ окошко глядитъ все тотъ-же тоскливый пейзажъ, та-же пустая улица, тѣ-же избы, тотъ-же снѣгъ и то-же мертвое небо, и вокругъ все такъ-же тихо, скучно и темно... Но почему-то и сладко (въ этомъ особенная пикантность картины), какъ бываетъ сладко въ мутныхъ сновидѣніяхъ горячки, когда непрестанно все тонетъ, вянетъ и умираетъ, и лишь что-то вздорное, ненужное и мелкое, какъ этотъ пудель, суетится, толкается, шумитъ, мучительно мѣшая забыть о жизни.

Дѣятельность Ѳедотова, всего лишь въ послѣднія 5—6 лѣтъ ставшаго настоящимъ художникомъ, такъ же какъ и дѣятельность Иванова, прекратилась на полусловѣ. Истерзанный уже долгими годами лишеній (онъ жилъ въ крошечной и холодной квартирѣ, питался плохо и постоянно отказывался отъ того, что

[1]) Въ собраніи И. С. Остроухова въ Москвѣ.

могло бы хоть отчасти, повредить его художественной работѣ [1]), несмотря на успѣхъ, онъ принужденъ былъ бороться съ крайней нуждой, вслѣдствіе того, что почти весь его заработокъ шелъ на разоренную вконецъ семью, оставшуюся безъ крова и хлѣба. Усиленныя занятія послѣднихъ лѣтъ, вѣчная забота о существованіи, объ обезпеченіи ближнихъ, постоянныя лишенія, быть можетъ, и любовь къ одной дѣвушкѣ, на которой онъ—художникъ, вдобавокъ старѣющій, — не рѣшался жениться, все это, вмѣстѣ взятое, разбило его въ высшей степени впечатлительную и нервную натуру, и лѣтомъ 1852 года онъ внезапно сошелъ съ ума. Грустно подумать, что никого не нашлось, кому русское искусство было бы настолько дорого, чтобы спасти лучшаго представителя его, обезпечить существованіе этого художника и существованіе близкихъ ему людей. Проболѣвъ нѣсколько мѣсяцевъ въ какомъ-то подвалѣ частнаго заведенія для умалишенныхъ, Ѳедотовъ скончался 17 ноября 1852 года, всѣми оставленный на рукахъ вѣрнаго своего деньщика Коршунова, вернувшись, незадолго до смерти, къ полной памяти. Говорятъ, что толпа шла за его гробомъ,—жаль, что эта толпа во время не пришла ему на помощь...

XIX.

Все дальнѣйшее русское искусство, если оставить въ сторонѣ нѣкоторое возрожденіе въ 70-хъ годахъ академизма и попытокъ Ге и Васнецова въ религіозной живописи, шло, почти вплоть до нашего времени, по стопамъ Ѳедотова. Иначе и быть не могло. Если уже 30 и 40 года могли породить такого художника—разсказчика и проповѣдника, какимъ былъ авторъ „Кавалера", то 50, 60 и 70 годы *должны* были породить уже цѣлую плеяду однородныхъ художниковъ.

Со вступленіемъ на престолъ императора Александра II, глухое броженіе, чувствовавшееся подъ всеобщимъ выглаженнымъ и вычищеннымъ мундиромъ, уже въ послѣдніе годы царствованія Николая I, вдругъ разразилось неистовой лихорадкой. Полныя свѣтлыхъ надеждъ, воспрянули молодыя силы, задыхавшіяся послѣднія 7, 8 лѣтъ, какъ только онѣ почуяли притокъ свѣжаго воздуха, и какъ только разнеслась вѣсть, что прежній, для нихъ въ особенности убійственный, строй будетъ замѣненъ новымъ, стоящимъ ближе къ уровню европейской цивилизаціи. Наиболѣе пылкіе и стремительные люди вѣрили тогда въ то, что осуществимы и у насъ тѣ теоріи, которыя, зародившись на Западѣ, привели Францію снова къ республикѣ (на имперію Наполеона III первое время всѣ смотрѣли какъ на мимолетное явленіе), Германію и другія монархическія государства—къ конституціи. Они думали, что чисто западная программа дастъ Россіи полное счастье и введетъ ее въ общую жизнь народовъ. Другіе, если и не желали революціи на западный ладъ, если и считали государственный строй Россіи и всю ея культуру самыми для нея подходящими, то все же находили, что настало время починки и обновленія. Они мечтали о томъ, чтобы оживить религію, возвысить нравственный авторитетъ монархической власти, дать ходъ всѣмъ кореннымъ русскимъ стремленіямъ, особенно чисто-духовнаго характера.

Много сразу проявилось тогда наивнаго и страннаго, вѣроятнаго уже

[1]) Такъ онъ отказался отъ женитьбы на богатой и симпатичной дѣвушкѣ, изъявившей желаніе выйти за него замужъ и не разъ отказывался отъ выгодныхъ заказовъ, напр., копій со своихъ же собственныхъ произведеній.

изъ за той внезапности, съ которою произошла перемѣна въ нашей внутренней политикѣ. Оба лагеря, западниковъ и славянофиловъ, когда то соединенные вмѣстѣ, теперь окончательно разошлись и впали въ узкій фанатизмъ. Революціонеры питались лишь западными идеями и мало знакомились съ истинными нуждами народа. Славянофилы ударились въ другую крайность: въ фанатическомъ ослѣпленіи отворачивались отъ всего не русскаго и заставляли себя искусственными заборами отъ Европы. Однако, по самому существу своему, все это движеніе было великимъ и высокимъ, полнымъ жажды свѣта и воздуха, полнымъ идеальныхъ стремленій, къ несбыточнымъ, но прекраснымъ, утопіямъ.

Казалось, всѣ теперь призваны къ участію въ общемъ дѣлѣ. Кто, по прежнему, благодушествовалъ и находилъ, что все обстоитъ какъ нельзя лучше, тотъ былъ „ретроградомъ", того клеймили, позорной въ то время, кличкой консерватора, отъ того отворачивались „порядочные люди". Наступила странная эпоха, свободомыслящая въ принципѣ, но деспотическая на дѣлѣ. Во имя свободнаго развитія человѣчества, отдѣльная личность была раздавлена и, разумѣется, искусству, въ которомъ личное начало играетъ главную роль, пришлось оттого очень плохо.

Особенно пластическое искусство: живопись, скульптура сейчасъ же было заподозрѣно главенствующей партіею такъ называемыхъ „западниковъ„ въ неблагонадежности. Искусства въ Россіи было слишкомъ мало и оно слишкомъ мало пропитало наше общество, чтобъ представляться чѣмъ то такимъ, безъ чего немыслима сама жизнь. Искусство въ Россіи, до сихъ поръ, было только однимъ изъ средствъ въ распоряженіи у правительства дѣйствовать на массы, въ обиходѣ же богатыхъ людей—забавной, но пустой игрушкой. Новымъ людямъ было очень легко порѣшить съ нимъ, такъ какъ они фатально должны были смотрѣть на него, какъ на блажь, на предразсудокъ. Первое гоненіе на искусство и было объявлено еще въ серединѣ 50-хъ годовъ.

Положимъ, тѣ, которые мечтали о *русскомъ* возобновленіи Россіи—славянофилы, какъ истые Гегельянцы, на словахъ обожали искусство. Въ теоріи они признавали его колоссальное значеніе и вся ихъ проповѣдь носила опредѣленно-художественный характеръ, клонила къ какому то поэтическому и картинному откровенію. Однако, и они на самомъ дѣлѣ видѣли такъ мало этого обожаемаго ими искусства, что говорили о немъ лишь по наслышкѣ, въ общихъ чертахъ, безсвязно и безпредметно, и не могли оказать серьезнаго противодѣйствія тому гоненію. Ихъ воодушевленію мы обязаны тѣмъ, что тогда уже кое кто принялся съ особеннымъ рвеніемъ за отысканіе русской древности и древне русской красоты; однако много лѣтъ прошло, пока эти исканія не принесли живыхъ плодовъ. Долгое время они носили, скорѣе отвлеченный или узкоспеціальный характеръ.

Впрочемъ, и западники дипломатически не порвали съ искусствомъ окончательно. Они, старались напротивъ того, найти лазейки, чтобъ впустить хоть нѣкоторую часть этого презираемаго искусства въ свой станъ: вѣдь, и оно могло быть полезнымъ для дѣла. Но они это дѣлали на весьма опасныхъ, для самостоятельнаго развитія художественныхъ личностей, условіяхъ. Художникамъ предписывалось приглядываться исключительно къ земнымъ потребностямъ. Имъ рекомендовалось прочесть собравшемуся народу изъ общедоступныхъ книжекъ что-либо поучительное, стоящее вполнѣ на высотѣ послѣднихъ передовыхъ идей и сдѣлать это яснымъ языкомъ, не мудрствуя лукаво. Вотъ, еслибы художники могли пробудить въ публикѣ ненависть къ тьмѣ или заставить любить просвѣщеніе (въ пониманіи позитивной науки),—это было бы дѣломъ! Для новыхъ русскихъ людей тѣ лишь художники имѣли значеніе, которые видѣли въ искусствѣ не одну только „гнусную блажь богатыхъ людей", „мечты,

годныя для кисейныхъ барышенъ", а средство двигать массами въ „хорошемъ" направленіи, дѣйствовать на народъ, обучать его. Такіе художники получили теперь отъ передовой части общества право гражданства, вербовались въ общее войско, подъ условіемъ отреченія отъ всего прежняго и, во первыхъ, отъ формулы „искусство для искусства".

„Художественное произведеніе можно считать истиннымъ", говорила передовая критика шестидесятыхъ годовъ, „имѣющимъ, дѣйствительно, высокое значеніе, если въ него вложено здоровое содержаніе, если оно создано честною, преданною ему одному, рукою". Въ сущности, съ современной точки зрѣнія, почти нельзя возражать противъ этихъ словъ. Однако, весь вопросъ сводится къ тому, что́ *мы* подразумѣваемъ и что́ *тѣ* тогда подразумѣвали, подъ словомъ „содержаніе", что́ мы называемъ и что́ тѣ тогда называли „преданностью искусству" и самымъ искусствомъ. И вотъ тутъ то лежитъ колоссальная пропасть между нашимъ и тѣмъ поколѣніемъ, вѣрнѣе сказать, между нами и тѣми русскими эстетами 60-хъ годовъ, такъ какъ къ *поколѣнію* послѣднихъ принадлежали также Бёклинъ, Дегасъ, Пювисъ и Монэ, которые, разумѣется, намъ даже болѣе близки нежели большинство художниковъ нашего времени.

Каково бы ни было внѣшнее мастерство, говорили наши доморощенные Прудоны, выражая, впрочемъ, мысли всего общества, оно теряетъ всю свою вліятельную силу, когда служитъ для цѣлей пустыхъ, легкомысленныхъ и гнилыхъ. Все дѣло въ томъ, что́ хотѣлъ *сказать* художникъ, что́ ему нужно было выразить, въ *болѣе или менѣе* совершенныхъ формахъ искусства. „Именно, вслѣдствіе окончательнаго овладѣнія въ наше время формой, искусство не считаетъ ее по прежнему окончательной, главной задачей". „Все вниманіе публики должно быть устремлено на новое, оригинальное и содержательное". „*Пусть все это станутъ дѣлать неумѣлыя руки учениковъ, что нужды? было бы главное сдѣлано*".

Нужно было презирать самую сущность искусства, чтобъ говорить такія рѣчи. Презирать форму, значитъ, презирать самое искусство. Лишь такое варварское общество, которое не глядѣло на художественныя произведенія и не знало ихъ, для котораго все сотворенное въ этой области, было развѣ только курьёзнымъ хламомъ, годнымъ для „кунстъ-камеръ", могло повѣрить такому абсурду, что въ серединѣ XIX вѣка, да еще въ Россіи, художники будто бы окончательно овладѣли формой, и что потому пора бросить заботу о ней, пора заняться болѣе дѣльнымъ. Только въ Россіи, нищей художествомъ, нищей формально-прекраснымъ, обезличенной, въ Россіи, лишенной культурныхъ наслоеній, всѣ наиболѣе свѣжіе художники могли повѣрить этому абсурду и принести свои, часто удивительные, таланты въ жертву ему. Грустно то, что презрѣніе къ формѣ не только отразилось на ихъ творчествѣ, но и на творчествѣ послѣдующей эпохи. Оно заставило Рѣпина разбрасываться въ ширь, вмѣсто того, чтобы идти въ глубь, оно исковеркало перваго по времени русскаго идеалиста В. Васнецова, заставивъ его исполнять свои, быть можетъ, и дивные замыслы въ дешевой, легкомысленной, почти иллюстраторской манерѣ, и наконецъ, даже художники нашего времени все еще должны биться изъ за того, что старшіе не захотѣли ихъ учить въ своихъ произведеніяхъ—чему единственно можно научить—владѣнію формами, линіями и красками. Вѣдь то содержаніе, на которомъ такъ настаивали наши отцы,—отъ Бога. Содержанія ищутъ и наши времена, и даже самымъ ревностнымъ образомъ, но мы теперь подъ содержаніемъ понимаемъ нѣчто, безконечно болѣе широкое, нежели ихъ соціально-педагогическія идейки [1]).

[1]) Мы видимъ *содержаніе* не въ однихъ только общественныхъ проповѣдяхъ, но и во всякомъ красочномъ и декоративномъ эффектѣ. Мы находимъ его и въ соблазнительной округ-

Впрочемъ, объ этомъ содержаніи, божественномъ, тайномъ и непонятномъ— нечего заботиться, такъ какъ оно всегда будетъ тамъ, гдѣ нѣтъ всеизсушивающей схоластики. Истинный, свободный, вдохновенный художникъ фатально всегда вложитъ его въ свое произведеніе.

Однако дальнѣйшее теченіе русскаго искусства было обусловлено не только ученіемъ спеціально-утилитарнаго характера, но и чисто-эстетической теоріей. Съ 50-хъ годовъ во всѣхъ художественныхъ отрасляхъ одновременно съ утилитарными взглядами, въ тѣсной связи съ ними, сталъ входить въ рѣшительную силу реализмъ.

Въ сущности, реализмъ появился у насъ раньше. Пушкинъ, Лермонтовъ, Грибоѣдовъ, Крыловъ, Гоголь и Кольцовъ были настоящими реалистами и даже величайшими реалистами во всей русской литературѣ. Однако, они были ими не въ силу какихъ-либо теорій, а непосредственно. Какъ живыхъ людей какъ настоящихъ художниковъ, ихъ слишкомъ трогало окружающее. Они такъ страстно жили общей жизнью, такъ страстно ею увлекались, что естественно должны были черпать и свои темы и свое вдохновеніе изъ дѣйствительности. Но они не были притомъ *порабощены* дѣйствительностью. Когда Пушкина, Гоголя и Лермонтова манило въ сказочный міръ, когда думы ихъ отвлекались отъ обыденныхъ интересовъ и устремлялись къ лицезрѣнію высшихъ, внѣземныхъ началъ, они вполнѣ отдавались этому своему стремленію, и какъ-разъ тогда творили свои геніальнѣйшія вещи.

То же самое было и въ живописи, но, разумѣется, въ явленіяхъ болѣе мелкихъ. Лучшіе художники до поколѣнія 50-хъ годовъ: Левицкій, Боровиковскій, Кипренскій, Орловскій, Венеціановъ, въ нѣкоторомъ отношеніи и Ивановъ, были также вполнѣ реалистами, но и они не были закабалены черствой, узкой теоріей. Они воспроизводили дѣйствительность съ полной правдой и искренностью только потому, что близко стояли къ жизни, что любили ее, что имъ *хотѣлось* ее изображать [1]).

Съ 40-хъ годовъ, послѣ того, какъ въ критикѣ были сдѣланы удачныя попытки формулировать и систематизировать post factum свободное вдохновенное искусство нашихъ великихъ писателей 20-хъ и 30-хъ годовъ, реализмъ сталъ и въ русской литературѣ, а затѣмъ и въ русской живописи— обязательнымъ лозунгомъ. Онъ теперь уже не вытекалъ естественно изъ личной склонности художниковъ къ жизни, но являлся стройной, разумной, а главное, навязываемой теоріей, цѣлымъ вѣроученіемъ, имѣвшимъ своихъ фанатиковъ, еретиковъ и враговъ. Шло это ученіе, какъ все въ нашей культурѣ за послѣднія 200 лѣтъ, съ Запада, гдѣ въ сороковыхъ годахъ на смѣну романтизму явилось

лости греческой вазы, и въ сказочной пестротрѣ персидскаго ковра, и въ вѣерахъ Ватто и Кондера, такъ же, какъ и въ Страшномъ Судѣ Микель Анджело и въ „Angelus“ Миллé.

[1]) Лишь Венеціановъ среди нихъ принадлежалъ къ извѣстному, опредѣленному художественному толку, но и онъ принадлежалъ къ нему совершенно свободно, по доброй волѣ, по вдохновенію, а не въ силу какого либо ученія извнѣ, которое связывало-бы его творчество. Совсѣмъ другое его ученики: они питались уже готовымъ, сложившимся ученіемъ (очень узкимъ, потому что въ развитіи его принимали участіе далеко не всѣ художественныя силы того времени), и, какъ люди ограниченные превратили его въ тѣсную, неподвижную формулу, изъ которой не было выхода. Изъ этой формулы можно было только насильно вырваться, но тогда неминуемо попасть въ другіе тиски, еще худшіе: въ академизмъ. Зарянко былъ наиболѣе послѣдовательнымъ изъ Венеціанцовцевъ и, какъ-разъ, онъ низвелъ все милое, высокохудожественное искусство своего учителя до какой-то рабской съемки, до какихъ-то вымѣрокъ и вычисленій. Весьма печально что его тупоумное, робкое отношеніе къ живописи отчасти отразилось затѣмъ на техникѣ всѣхъ его учениковъ, иначе говоря, на всѣхъ главныхъ представителяхъ русской реалистической школы 60-хъ и 70-хъ годовъ, вышедшихъ почти поголовно изъ Училища Живописи и Ваянія, гдѣ Зарянко былъ профессоромъ.

отрезвленіе и раздались требованія вернуться къ насущнымъ вопросамъ, взглянуть на окружающую дѣйствительность, какъ на единственно доступный объектъ серьёзнаго изученія. Тогда въ философіи восторжествовалъ позитивизмъ, въ общественныхъ наукахъ—соціализмъ, въ искусствѣ— реализмъ. Однако, никогда на Западѣ, гдѣ скрещивалась такая масса традицій, гдѣ было такъ много культурныхъ наслоеній, реалистическое теченіе не пріобрѣтало (если не считать одного Курбэ) такой дѣтски-наивной прямолинейности, такой безумной ясности и безусловнаго деспотизма, какъ у насъ, особенно въ нашей живописи.

Въ 1855 г., еще въ самомъ началѣ новаго теченія появились: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности" Чернышевскаго, и въ этомъ сочиненіи уже прямо говорится, что „Прекрасное есть жизнь", что „величайшая красота есть именно красота, встрѣчаемая человѣкомъ въ мірѣ дѣйствительности, а не красота создаваемая искусствомъ" [1]) „едва дѣлается дѣйствительность сколько-нибудь сносной, скучны и блѣдны кажутся передъ ней всѣ мечты воображенія".

Трактатъ Чернышевскаго, несмотря на свою наивность и смѣшную прямолинейность для своего времени былъ пророческимъ словомъ. Онъ былъ вызванъ всѣмъ настроеніемъ тогдашней молодежи, легко и самоувѣренно шедшей на бой, съ юношеской опрометчивостью глядѣвшей на все, что встрѣчалось по пути. Наивность, съ которой изложены „въ Эстетическихъ отношеніяхъ" плохопереваренныя мысли западныхъ соціалистическихъ и позитивныхъ мыслителей, скорѣе даже способствовала успѣху брошюры въ нашемъ еще полуребяческомъ обществѣ.

„Единственная цѣль большей части произведеній искусства", говорилъ Чернышевскій, повторяя то, что уже носилось въ воздухѣ, (а за нимъ повторяли безчисленные его адепты) „дать возможность хотя въ нѣкоторой степени познакомиться съ прекраснымъ въ дѣйствительности тѣмъ людямъ, которые не имѣли возможности наслаждаться имъ на самомъ дѣлѣ. Единственное значеніе ихъ: служить напоминаніемъ, возбуждать и оживлять воспоминанія о прекрасномъ въ дѣйствительности у тѣхъ людей, которые знаютъ его изъ опыта и любятъ вспоминать о немъ". Такія слова были равносильны отрицанію искусства, самой сущности его, низведеніемъ его до степени фотографіи или другихъ, механическимъ способомъ добытыхъ, документовъ. Личность художника: его свободный полетъ, порывъ его вдохновенія, его исканіе тайны и высшей правды были безжалостно задавлены, какъ тѣми соціальными требованіями „полезной" дѣятельности, такъ и этой ограниченной эстетикой.

Одно, впрочемъ, добавляло другое. Разъ видѣли въ искусствѣ лишь „аляповатую" копію съ „прекрасной" дѣйствительности, то совершенно было послѣдовательно, не считать достаточнымъ, для права существованія искусства въ благоустроенномъ обществѣ—свободное, безцѣльное (или вѣрнѣе самоцѣльное) изученіе художникомъ хотя бы той же дѣйствительности. Отъ художника стали требовать въ придачу: „содержаніе", „объясненіе жизни", и наконецъ „приговоръ надъ изображенными явленіями"—все это, вдобавокъ, съ извѣстной „прогрессивной" точки зрѣнія. Искусство представлялось для Чернышевскаго и ему подобныхъ какимъ-то Handbuch'омъ, руководствомъ для начинающихъ изучать жизнь. Его значеніе сводилось къ тому, чтобъ приготовить къ чтенію источниковъ и отъ времени до времени служить для справокъ.

---

[1]) Какъ будто всякая красота не есть уже созданіе искусства? Какъ будто, такъ называемое, плѣненіе насъ природой не есть продуктъ нѣкотораго *творчества внутри насъ самихъ*, а не мертвой, безличной природы?



И. Рѣпинъ: Портретъ В. В. Стасова.

На смѣну великолѣпному и свободному, истинному искусству, требовали теперь совсѣмъ иного, исполняющаго служебную роль. Литература, впрочемъ, жившая самостоятельной жизнью, имѣвшая уже прекрасное прошлое, не пожелала въ лицѣ лучшихъ своихъ представителей подчиниться фанатическимъ требованіямъ времени (и это несмотря на вопли и брань передового общества). Зато живопись (и какъ разъ ея наиболѣе свѣжія, жаждущія свѣта и жизни силы)—покорно пошла подъ ярмо, должно-быть вслѣдствіе своей безпочвенности, а также вслѣдствіе малой культурности своихъ представителей.

Все это движеніе нашло себѣ дружную поддержку во всевозможныхъ, одно время, очень многочисленныхъ органахъ прогрессивной печати. Самымъ значительнымъ его поборникомъ — является В. В. Стасовъ, первый специально-художественный русскій критикъ, широкообразованный человѣкъ, обладающій разносторонними и серьезными знаніями. Къ сожалѣнію, и его совсѣмъ закрутило въ общемъ водоворотѣ, и потому ему не удалось выработать свои, безспорно живые и интересные взгляды во что-либо стоящее внѣ суеты и сутолоки проходящихъ теорій. Тѣмъ не менѣе Стасовъ заслуживаетъ только уваженія всѣхъ интересующихся судьбами русскаго художества, такъ какъ онъ былъ первый и временами единственный авторитетный писатель, защищавшій лишь съ рѣдкими отдыхами и перемѣнами свое ограниченное, но все-же живое искусство отъ подчасъ очень сильнаго натиска академизма или отъ отвратительно плоскихъ нападокъ популярныхъ, забавляющихъ раекъ, критикановъ.

XX.

Нѣсколько событій въ чисто художественной сферѣ особенно способствовали тому, что новое направленіе, которое можно было бы назвать реально-обличительнымъ, приняло такіе широкіе размѣры и превратилось мало по малу въ одно крѣпкое цѣлое. Если бы художественное образованіе въ 40-хъ и 50-хъ годахъ продолжало вестись такъ-же, какъ оно велось въ 20-хъ и 30-хъ годахъ, если бы оно по прежнему концентрировалось только въ парникахъ Академіи, то никакой перемѣны въ ростѣ и развитіи нарождающихся силъ и не могло-бы произойти. Какъ-бы ни были талантливы молодые люди — они, заключенные съ ранней юности въ стѣны художественной казармы, по необходимости должны были-бы всегда переиначиваться на одинъ, разъ на всегда утвержденный ладъ, превращаться въ скучныхъ и лживыхъ академиковъ. Но Академія уже въ 30-хъ годахъ рѣшила, изъ чисто-экономическихъ соображеній, бросить свою прежнюю систему, и это рѣшеніе въ началѣ 40-хъ годовъ было приведено въ исполненіе. „Казеннокоштные" ученики были упразднены. Отнынѣ всѣ желавшіе получить художественное образованіе должны были являться въ зданіе Академіи только для уроковъ, остальное же время они оставались на свободѣ, среди клокочущей жизни. Такое нововведеніе очень дурно отразилось на манерахъ русскихъ художниковъ. Прежніе ученики Академіи выходили изъ нея, если не хорошими художниками, то очень аккуратными, благовоспитанными молодыми людьми, умѣвшими танцовать менуэты и лансье, и даже знавшими двѣ три французскія фразы. Теперь, художественная молодежь стала грубой, ходила въ рубищахъ, представляла собой жалкое сборище мужиковатыхъ бѣдняковъ. Изъ той чрезмѣрно чинной и приличной среды трудно было выйти не обезличеннымъ; эта новая, непривлекательная съ виду среда, наоборотъ, могла только способствовать образованію самостоятельныхъ художниковъ. Уже въ концѣ 40-хъ годовъ возникли кружки изъ самыхъ смѣлыхъ головъ и страстныхъ поклонниковъ новыхъ теченій, и въ этихъ кружкахъ, хотя безтолково и вздорно, но съ жаромъ и неистовствомъ толковали объ искусствѣ. Безъ сомнѣнія, эти собранія и толки больше способствовали тому, чтобы жизнь и теплота проникли въ русскую живопись, нежели прописные восторги профессоровъ отъ Лаокоона или эффектныя, но пустыя фразы Брюллова. Когда духъ обновленія и свободы пронесся надъ всѣмъ русскимъ обществомъ, кружки эти первые запротестовали противъ академической кабалы.

Второе обстоятельство, не мало способствовавшее эмансипаціи русскаго искусства, было основаніе также, въ 40-хъ годахъ (зарожденіе произошло еще въ 30-хъ), „Училища Живописи и Ваянія въ Москвѣ". Это было еще одинъ лишній ударъ, нанесенный неограниченному прежде авторитету Академіи. Положимъ, Академія была тогда еще настолько сильна, что сейчасъ-же вступила въ отношеніе протектората къ новой школѣ, однако, если это и имѣло нѣкоторыя дурныя послѣдствія, то все-же оно не могло совершенно уничтожить хорошей стороны дѣла. Во всякомъ случаѣ, Академія не могла помѣшать развиться въ Москвѣ вокругъ „Училища" обособленному и вовсе не чиновническому мірку любителей и художниковъ, въ которомъ и воспитались лучшіе представители новаго направленія. Впрочемъ, если-бы даже и захотѣла московская школа превратиться въ настоящую академію, то ей это было-бы не по силамъ. Она не обладала нужными на то огромными средствами, которыя искусственно поддерживали-бы такое безжизненное и внѣжизненное учрежденіе. Московское Училище

было скорѣе какой-то провинціальной школой, гдѣ три или четыре профессора никакъ не могли спѣться, гдѣ поэтому царила большая свобода, почти распущенность. Тамъ учили и учились какъ нибудь, немножко на авось, но поэтому-то туда свободно могла проникнуть жизненная струя, еще свободнѣе, чѣмъ въ преобразованную Академію Художествъ, въ которой все же многочисленные и чиновные профессора, медали [1]), званія и посылки за-границу играли и теперь еще большую порабощающую роль.

Третье обстоятельство явилось фатальнымъ слѣдствіемъ первыхъ двухъ. Это обстоятельство, извѣстное въ исторіи русской живописи подъ именемъ „отказа 13-ти конкурентовъ", дало главную, рѣшительную силу новому теченію.

Въ Москвѣ—этомъ истинномъ центрѣ русской духовной жизни, появились первые новаторы, создавшіе въ концѣ 50-хъ и началѣ 60-хъ годовъ первые образцы новой живописи; въ Петербургѣ кружокъ наиболѣе пламенныхъ молодыхъ художниковъ, пропитавшійся прогрессивными взглядами, увидалъ въ этихъ московскихъ образцахъ воплощеніе своихъ мечтаній. Пора было повести дѣло въ открытую и порѣшить со всѣмъ навязаннымъ и рутиннымъ хламомъ: съ миѳологіей, съ драпировками, съ рыцарями, пажами и всѣмъ пестрымъ наслѣдіемъ Карла Павловича. Юныя головы стали мечтать о томъ, какъ-бы преобразовать по своему древнюю Alma-Mater, какъ-бы превратить Академію изъ охранительницы завѣтовъ на вѣки учрежденнаго „классическаго" искусства въ простую, свободную школу жизненнаго искусства, въ которой учили бы только справляться съ техническими трудностями.

Затѣя были наивная и обнаруживала полное незнаніе [2]) настоящаго положенія дѣлъ, въ особенности-же незнаніе тѣхъ, отъ кого это положеніе дѣлъ зависѣло. Намъ теперь представляется прямо смѣшнымъ, что эти молодые люди могли ожидать, что такія муміи, какъ Тонъ, Пименовъ, Марковъ или Басинъ, а главное глубокій и серафическій Бруни, такъ-таки согласятся на то, чтобы отнынѣ вмѣсто достославныхъ геройскихъ событій, вмѣсто каскъ и мантій,—обучающаяся у нихъ молодежь писала одну деревенщину и мѣщанщину, смазные сапоги и тулупы, да еще получала за это медали. Однако, только благодаря этой наивности, этой увѣренности, основанной на невѣдѣніи—кружокъ Крамского перешелъ отъ теоріи къ практикѣ.

Впрочемъ, здѣсь отчасти были виноваты и сами академическіе профессора. Десять лѣтъ назадъ они дали волю своему восторгу, когда появился Ѳедотовъ, а теперь чрезвычайно поощрительно отнеслись къ первымъ опытамъ въ томъ-же родѣ — Перова, Мясоѣдова, Якобія, Корзухина, Петрова и Пукирева. Они все еще не подозрѣвали, что жизненность въ творчествѣ этихъ художниковъ подводила мину подъ высокомѣрное и ненужное сооруженіе, коего они были недостаточно бдительными стражами. Разсѣянность и неосторожность этихъ жрецовъ „высокаго" искусства достигла даже такихъ предѣловъ, что они пошли было навстрѣчу робкимъ, сначала, требованіямъ молодежи и не отказывались, вмѣсто прежнихъ героическихъ и выспренныхъ темъ, задавать на второстепенныхъ экзаменахъ болѣе общія, болѣе жизненныя программы. Они опомнились только тогда, когда молодежь, ободренная ихъ податливостью, до нельзя смѣлая молодежь 60-хъ годовъ, вдругъ отказалась и отъ послѣднихъ компромиссовъ и объявила, что заданныхъ опредѣленныхъ программъ вообще не признаетъ.

Это уже было неслыханнымъ по дерзости дѣломъ. Если-бы Академія со-

---

[1]) Академическія медали перепадали и Московскому Училищу, но довольно рѣдко и не обусловливали тамъ въ такой мѣрѣ все движеніе преподаванія, какъ въ самой Академіи.

[2]) Это *полное* незнаніе объясняется тогдашней отстраненностью молодежи отъ того заведенія, въ которомъ она училась.

гласилась уступить такому требованію, она, подписала-бы свой собственный смертный приговоръ, такъ какъ, сущность всей академической системы вѣдь и заключалась всегда въ подчиненіи художественнаго творчества чужой волѣ, чужому заданію. Вѣдь во всѣ времена, главной цѣлью Академіи было изготовленіе офиціальныхъ художниковъ, *работающихъ на заказъ*. Академія поэтому поступила вполнѣ логично, когда наотрѣзъ отказалась дольше поддаваться фантазіямъ молодежи и, повернувъ рѣзко назадъ, задала въ 1863 г. программу на золотую медаль самаго отъявленно-академическаго типа, съ сюжетомъ изъ скандинавской миѳологіи. 9 ноября этого года—знаменательный въ исторіи русскаго искусства день—всѣ 13 конкурентовъ на золотую медаль (среди нихъ Крамской, Корзухинъ, К. Маковскій, Морозовъ, Дмитріевъ-Оренбургскій и Лемохъ), не согласные съ той программой и съ программами вообще, отказались совершенно отъ принятія участія въ конкурсѣ и покинули Академію. Это былъ великолѣпный скандалъ, мятежъ въ стѣнахъ самаго чопорнаго казеннаго учрежденія, маленькая революція, показавшаяся, однако, настолько значительной, что о ней было запрещено писать въ газетахъ.

Крамской былъ душой всего дѣла. Этотъ умный, толковый и пылкій человѣкъ стоялъ по образованію (съ трудомъ доставшемуся ему собственными усиліями) несравненно выше всей группы и поэтому пріобрѣлъ въ ней значеніе вожака. У него въ квартирѣ, при его непосредственномъ и главномъ участіи, происходили всѣ тѣ подготовительные неистовые споры и разговоры. Тамъ обсуждались политическія событія, нравственные и философскіе вопросы и, наконецъ, вся дальнѣйшая программа дѣйствій для русскаго художества. Подъ его руководствомъ велась вся „интрига" противъ академическаго совѣта, имъ-же устроена Артель Художниковъ и при его дѣятельномъ участіи учреждены Передвижныя выставки. Крамской, какъ художникъ, не занимаетъ особенно выдающагося положенія въ русской живописи, но, какъ мыслитель, какъ человѣкъ, научившій своихъ собратьевъ и русское общество серьёзно и съ проникновенной любовью относиться къ искусству, онъ заслужилъ вѣчную благодарность тѣхъ, кому оно дорого. Впрочемъ, эта *серьезноть* Крамского была одновременно и слабымъ мѣстомъ его дѣятельности. Во имя этой серьёзности онъ и поддерживалъ всѣми силами ложь направленскаго теченія.

Очутившимся на свободѣ молодымъ людямъ стало жутко. Нигдѣ, ни въ комъ они не встрѣчали поддержки: не присяжные-же меценаты, *богатые* люди, могли оцѣнить ихъ продерзостный, мятежническій, „опасный для общественнаго спокойствія" поступокъ. Утѣшеніемъ для нихъ было лишь то, что этотъ поступокъ возвысилъ ихъ въ мнѣніи передового общества и укрѣпилъ ихъ собственное самосознаніе: онъ поднялъ ихъ нравственное чувство настолько, что еще впослѣдствіи Крамской называлъ эти дни „единственно честно и хорошо прожитыми во всей жизни". Оставался, впрочемъ, одинъ выходъ изъ тяжелаго матеріальнаго положенія. Нужно было только, разъ сплотившись и дерзнувъ, уже болѣе не распадаться, дерзать дальше и общими силами пробивать дорогу. Рѣшено было основать совершенно въ духѣ времени: „Художественную Артель", и рѣшеніе это тотчасъ-же было приведено въ исполненіе.

Въ сущности, это было учрежденіе дикое. Всѣ были связаны и никто не свободенъ. Артель не отказывалась и отъ наименѣе художественныхъ подрядовъ. Въ основаніи ея находилось крайне непрактическое положеніе: самыя горячія головы, самые нервные, мнительные и наименѣе уживчивые люди—художники, должны были, да еще съ семьями, жить вмѣстѣ, въ одной квартирѣ, чуть-ли не заодно работать. Получался гнётъ, нажимъ, пожалуй такой-же неносный, какъ въ Академіи. Однако, на первыхъ порахъ артель имѣла благо-

дѣтельное значенiе для этихъ безпомощныхъ, безпрiютныхъ молодыхъ людей. Она единственно могла обезпечить ихъ матерiальное благосостоянiе и сплотить ихъ во едино для общей борьбы. Притомъ, въ то время, во имя идеи общественности можно было и не то еще перенести. Первые годы курьёзная община, благодаря взаимнымъ уступкамъ и внимательному другъ къ другу отношенiю, просуществовала даже довольно весело и дружно, наслаждаясь, послѣ душныхъ и смрадныхъ коморокъ, свѣтлымъ и просторнымъ общимъ помѣщенiемъ, а также постоянными горячими бесѣдами. Артель заслуживаетъ сочувствiе историка уже потому, что она была колыбелью общества передвижныхъ выставокъ; изъ нея вылупилось знаменитое „Товарищество", оказавшее, на первыхъ, по крайней мѣрѣ, порахъ, безусловно благодѣтельное влiянiе на дальнѣйшее развитiе русской живописной школы.

„Товарищество передвижныхъ выставокъ", утвержденнное въ 1870 г. (инициаторами его были Мясоѣдовъ и Перовъ) оказалось несравненно болѣе жизнеспособнымъ, чѣмъ Артель. Оно просуществовало до самыхъ нашихъ дней, сохраняя почти безъ измѣненiя свой коренной характеръ, высоко держа знамя реалистическаго и „идейнаго" искусства, къ которому и привилось у насъ въ концѣ концовъ наименованiе „передвижническаго". Начиная съ Перова и кончая Левитаномъ и Сѣровымъ, всѣ выдающiеся представители здороваго, основаннаго на изученiи жизни, искусства, а также всѣ тѣ, которые пытались въ формѣ изображенiй дѣйствительности выразить свои нравственные и политическiе взгляды—всѣ, кромѣ одного Верещагина, были передвижниками. Ихъ дружное, неотступное отъ основныхъ принциповъ реализма, творчество прiучило русскую публику (и не однѣхъ только столицъ, но и провинцiи) „видѣть жизнь" въ искусствѣ, отличать въ немъ правду ото лжи. Если при этомъ, благодаря тому-же влiянiю передвижнической проповѣди и проникло въ наше общество немало вредныхъ и нелѣпыхъ взглядовъ, если и укрѣпилось въ немъ чисто-литературное отношенiе къ искусству, то все-же дѣятельность нашихъ художественныхъ „шестидесятниковъ" и „семидесятниковъ" навсегда останется весьма и весьма почтенной, хотя-бы уже и потому, что она окончательно подточила основы академизма.

Здѣсь слѣдуетъ упомянуть объ одномъ превосходномъ русскомъ человѣкѣ, которому передвижники всего болѣе обязаны своимъ процвѣтанiемъ, а слѣдовательно успѣхомъ и влiянiемъ:—о П. М. Третьяковѣ. Онъ поддержалъ помощью покупокъ и заказовъ „Товарищество", онъ составилъ изъ этихъ заказовъ и покупокъ единственный въ мiрѣ по полнотѣ Музей Нацiональнаго Искусства и пожертвовалъ его на общую пользу городу Москвѣ. Но насколько почтенны и симпатичны личность и дѣятельность Третьякова, настолько-же огорчителенъ тотъ неоспоримый фактъ, что не будь его у насъ, пожалуй, не было-бы никакого развитiя чисто русскаго, жизненнаго искусства. Безъ его помощи русская живопись никогда не вышла-бы на открытый и свободный путь, такъ какъ Третьяковъ былъ *единственный* (или почти единственный), кто поддержалъ все, что было новаго, свѣжаго и дѣльнаго въ русскомъ художествѣ. Не указываетъ-ли одинъ этотъ фактъ, какъ мало интереса въ русскомъ обществѣ къ искусству, какой ненужной, занесенной изъ чужихъ краевъ, роскошью оно считается во мнѣнiи подавляющаго большинства?

Реалисты-передвижники завоевали для искусства жизнь, правду, искренность. Вполнѣ естественно, что на ихъ же выставкахъ стали появляться первые проблески дальнѣйшаго фазиса русской художественной мысли: первые проблески русскаго идеализма. Ге и Крамской открыли рядъ, а вслѣдъ за ними явился большой знатокъ русской народной красоты: Викторъ Васнецовъ и большой поэтъ

русской древности: Суриковъ. На передвижныхъ-же выставкахъ выступили: Нестеровъ, Полѣнова, Коровинъ и Малютинъ.

Однако, реализмъ типичныхъ первыхъ. передвижниковъ — въ сущности былъ далеко не чистаго свойства. Слабая сторона всего типичнаго передвижничества, та сторона, которая насъ заставляетъ теперь видѣть, даже въ наиболѣе прославленныхъ когда-то картинахъ ихъ направленческую и народническую „позу"—заключается не въ томъ, что ихъ творцы чрезмѣрно увлекались жизнью, а въ томъ, что они, напротивъ того, не отражали всецѣло ея. Огромный недостатокъ этихъ художниковъ заключается въ томъ, что они подходили къ жизни съ *заготовленной идейкой* и затѣмъ все свое изученіе жизни *подстраивали* согласно этой идейкѣ. Когда мы глядимъ теперь въ музеяхъ на тѣ-же картины, которыя въ дни нашего дѣтства заставляли волноваться цѣлые города, то насъ, говоря откровенно, непремѣнно охватываетъ тоска. Все это темное, нудное, неумѣлое, всѣ эти житейскіе, а не жизненные интересы, мелкіе, еле слышные протесты, слабое хихиканье или грубая, но немощная брань, все это съ перваго взгляда коробитъ насъ и угнетаетъ чуть не до отчаянія. Однако, во имя прежняго увлеченія слѣдуетъ разобраться во всемъ этомъ, вникнуть и вглядѣться. Тогда, то тутъ, то тамъ изъ-подъ скучной маски этого отжившаго направленія снова прозвучитъ теплое, задушевное слово, снова откроется любовное отношеніе къ дѣйствительности, сердечное вниманіе къ народной жизни, даже кое-гдѣ засквозитъ поэзія, что-то милое и дорогое, а этого всего въ картинахъ Бруни и Брюллова уже ни за что не сыщешь, сколько не ищи.

Для массы значеніе передвижниковъ громадно. Они продолжили дѣло Ѳедотова. Они пріучили русскую публику *останавливаться* передъ картинами, заинтересовали и увлекли ее. Съ ихъ появленіемъ только и начинается вообще хоть кое-какая связь между русскимъ обществомъ и русскими художниками.

XXI.

Между смертью Ѳедотова и выставкой первой картины Перова прошло цѣлыхъ 6 лѣтъ, но за этотъ періодъ времени не появлялось ничего яркаго. Это были годы затишья, какъ въ нашемъ искусствѣ, такъ и во всей русской жизни. Шла тайная выработка новыхъ воззрѣній, новыхъ требованій и отношеній между людьми. Въ самый годъ смерти Николая I появился трактатъ Чернышевскаго, содержавшій новую эстетическую программу, но тѣ художественныя силы, которыя должны были воплотить эти новыя воззрѣнія, только еще зрѣли. На виду были лишь эпигоны академизма: историческіе живописцы и слащавые жанристы въ родѣ Чернышева, Зичи и Ив. Соколова, да еще нѣсколько стоящихъ въ сторонѣ скромныхъ реалистовъ, отпрысковъ Венеціанова и Орловскаго. Этихъ послѣднихъ, впрочемъ, можно было бы назвать и предвозвѣстниками чистаго реализма, явившагося гораздо позже—въ 80-хъ годахъ, на смѣну „общественной" и „литературной" школѣ Перова.

Среди этихъ простыхъ изобразителей дѣйствительности, на которыхъ мы теперь должны остановиться, наибольшаго вниманія заслуживаетъ Петръ Соколовъ, сынъ того превосходнаго миніатюриста, о которомъ было упомянуто выше. Этотъ художникъ пробылъ въ Академіи такъ мало времени, что не успѣлъ заразиться ни отъ Штернберга, ни отъ Брюллова, и развился вполнѣ



П. Соколовъ: Въ пути.

самостоятельно. Онъ выступилъ очень рано, двадцатилѣтнимъ молодымъ человѣкомъ, еще въ 40-хъ годахъ, и сначала поддался было модному вкусу. Однако, ему плохо удавалось жеманничать въ манерѣ Зичи и Чернышева, и мало по малу, онъ сталъ работать, повинуясь только своему влеченію. Это былъ, человѣкъ съ вѣчно возбужденными нервами, обладавшій непреодолимой наклонностью къ выдумкѣ,— традиціонный типъ охотника, склонный постоянно интриговать и хитрить, даже тамъ, гдѣ этого вовсе не требовалось. При всемъ томъ, въ глубинѣ души онъ былъ ярымъ поклонникомъ правды, дѣйствительности и, какъ никто изъ художниковъ-сверстниковъ, любилъ и зналъ русскую жизнь. Про П. Соколова ходитъ масса анекдотовъ, рисующихъ его съ очень невыгодной стороны, однако всѣ эти поступки были скорѣе *художественными* выходками и не приносили ему ровно никакой выгоды. Онъ только тѣшилъ ими свою чудаческую натуру. Въ немъ было много Ноздревскаго, но и много Карамазовскаго, во всякомъ случаѣ, типично-русскаго сумасбродства, необузданнаго, дикаго, но яркаго, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже чарующаго. Въ концѣ концовъ художникъ этотъ, имѣвшій блестящій талантъ, большой успѣхъ и значительныя связи, ровно ничего въ житейскомъ отношеніи не достигъ, ни съ кѣмъ не сблизился и умеръ въ одиночествѣ, полузабытый, почти въ бѣдности.

Его твореніе вполнѣ отражаетъ его личность. Все оно проникнуто неистовствомъ и необузданностью. Типичные „Петры Соколовы"—это тѣ его картины, по преимуществу охоты и народныя сцены, которыя созданы въ порывѣ, въ пароксизмѣ, тяпъ-да-ляпъ, точно зря. Онѣ писаны всѣмъ чѣмъ попало: и акварелью, и гуашью, и пастелью, и масломъ. Физіономіи дѣйствующихъ лицъ покосились отъ страсти или заплыли отъ пьянства, одежда на нихъ мятая и рваная, лошади—или мчатся въ бѣшенствѣ, или въ видѣ ужасныхъ клячъ еле перебираютъ ногами, избы готовы развалиться, дороги непролазны отъ слякоти, небо тускло до отчаянія, а лѣса обдерганы осеннимъ вѣтромъ. Въ Петрѣ Соколовѣ страннымъ образомъ соединились черты необузданнаго романтизма и самаго искренняго реализма. Съ годами эта страстность, это исканіе *крайняго* настроенія не покинули художника. Послѣднія его вещи такія же, если еще не болѣе страстныя, чѣмъ тѣ, которыя написаны 30, 40 лѣтъ тому назадъ. Онъ такъ и не успокоился, не остепенился. Совсѣмъ дряхлымъ, больнымъ старикомъ—онъ все еще ходилъ цѣлыми днями на охоту, а затѣмъ съ такимъ же увлеченіемъ, какъ прежде, разсказывалъ о своихъ настоящихъ, а иногда и выдуманныхъ, похожденіяхъ. Такимъ-то дикимъ и загадочнымъ старикомъ изобразилъ онъ себя на изумительномъ собственномъ портретѣ (въ Музеѣ Александра III): взъерошеннымъ, исхудалымъ, съ болѣзненно-сѣрымъ цвѣтомъ лица, но со свѣтящимися изъ подъ очковъ стальными, хищными глазами.



П. Соколовъ: Портретъ С. Атавы.

Какъ Орловскій, такъ и Петръ Соколовъ брался рѣшительно за все и на все накладывалъ отпечатокъ своей страстности, своихъ порывистыхъ увлеченій. Часто его произведенія непріятно поражаютъ своею излишнею развязностью, но зато въ нихъ никогда нѣтъ ничего такого, что отдавало бы скукой, шаблономъ. Иногда онъ даже могъ быть превосходнѣйшимъ портретистомъ, что доказываютъ уже помянутый портретъ и великолѣпный портретъ Сергѣя Атавы (также въ Музеѣ Александра III). Нѣкоторыя его сценки изъ свѣтской жизни изумительны по блеску и оживленію, другія только красивы по краскамъ и пятнамъ наконецъ, должно сознаться, что есть и такія, которыя по своей безвкусной приторности и пошлой неприличности оставляютъ позади себя даже парижскія скабрезныя картинки. Въ этихъ крайностяхъ и непослѣдовательностяхъ — весь Соколовъ. Иногда онъ брался за „историческіе жанры" въ духѣ Зичи, и они у него выходили болѣе грубыми, но зато менѣе слащавыми, нежели у его прототипа. Наконецъ, извѣстны нѣсколько его религіозныхъ композицій („Моленіе о Чашѣ", „Усмиреніе бури" и др.), имѣющія свои очень крупныя, чисто живописныя достоинства и не лишенныя извѣстной доли поэзіи.

Рядомъ съ Петромъ Соколовымъ слѣдуетъ упомянуть о Сверчковѣ, имѣвшемъ съ нимъ кое-что общее. Этотъ художникъ настолько подорвалъ свою репутацію однообразной плодовитостью и лавочной производительностью, что въ наше время Сверчкова какъ-то перестали считать за величину, за художника, игравшаго хоть нѣкоторую роль въ исторіи русской живописи. Однако, справедливость требуетъ не забывать о немъ. Сверчковъ также выступилъ еще въ 40-хъ годахъ. Онъ тогда же отмежевалъ себѣ крохотную область, въ которой и проработалъ затѣмъ всю свою многолѣтнюю жизнь. Петръ Соколовъ былъ энциклопедистомъ, онъ брался за все. Сверчковъ былъ только „лошадникомъ" и, если съ точки зрѣнія анатоміи и въ сравненіи съ фотографіями, его сценки съ лошадьми и не выдерживаютъ критики, то все же эти сценки могутъ доставить нѣкоторое, положимъ не высокое, наслажденіе. Сверчковъ все же *видѣлъ жизнь*—хоть одинъ клочекъ ея, и этого достаточно для того, чтобы мы признали его историческое значеніе, такъ какъ въ 40-хъ и въ началѣ 50-хъ годовъ, въ это фальшивое и натянутое время, и такіе, еле замѣтные теперь, проблески были чрезвычайно рѣдки, а потому и драгоцѣнны. Какъ ни какъ, а въ этихъ почти жалкихъ произведеніяхъ нашего отечественнаго „Бюркеля" отразилась частичка русской поэзіи. Какъ

ни какъ, а сумѣлъ же Сверчковъ передать то милое, жалкое, приниженное, типично русское, что есть въ нашихъ сивкахъ, или то веселое бодрое, забавное опять таки, очень характерное, что есть въ нашихъ мелкихъ, но крѣпкихъ лошадкахъ. Сверчковъ нашелъ эту „русскую лошадку", которая только мерещилась Орловскому и которую вовсе не понимали заѣзжіе, очень искусные иностранцы и ихъ ученики изъ русскихъ. Пожалуй, уже отъ Сверчкова „выучился русской лошадкѣ" Петръ Соколовъ, а за нимъ всѣ послѣдующіе, кто брался за тѣ же сюжеты [1]).

Здѣсь можно было бы еще упомянуть о Поповѣ. Онъ также выступилъ еще до Перова и также скорѣе долженъ быть отнесенъ къ чистымъ реалилистамъ, въ противуположность нашимъ доморощеннымъ паточнымъ Salonmaler'амъ, въ духѣ Зичи и Чернышева, и художникамъ-литераторамъ, выступившимъ въ 60-хъ годахъ. На свое несчастіе Поповъ имѣлъ въ самомъ же началѣ своей карьеры выдающійся успѣхъ въ вліятельныхъ кругахъ, и не успѣлъ онъ окрѣпнуть, какъ уже былъ отправленъ „для усовершенствованія" въ чужіе края. Малоподготовленный, наивный онъ былъ тамъ, какъ и всѣ его предшественники, сейчасъ же сбитъ съ толку и вернулся оттуда, зараженный одною лишь модной приторностью лавочнаго французскаго и итальянскаго художества. Тѣ картины, которыя были написаны имъ до поѣздки: „Демьянова уха", „Чаепитіе въ трактирѣ" (у Солдатенкова), нѣсколько подстроенная, но все же живая сценка на „Нижегородской ярмаркѣ"—обнаруживаютъ въ немъ внимательнаго и довольно искуснаго художника. Пожалуй, еще недурно и то, что имъ сдѣлано тотчасъ же по возвращеніи, очевидно подъ яркимъ впечатлѣніемъ родныхъ мѣстностей и нравовъ (напр. его „Балаганы" 1868 г.). Зато остальное: его сценки изъ итальянской жизни и нѣкоторые бонбоньерочные жанрики начала 70-хъ годовъ—достаточно свидѣтельствуютъ о полномъ его художественномъ извращеніи. Впрочемъ, вѣроятно, онъ самъ созналъ свое паденіе, такъ какъ съ 1873 г. совершенно пересталъ появляться передъ публикой.

Наконецъ, среди молодыхъ художниковъ, выступившихъ уже въ 60-хъ годахъ, нашлось двое, которые имѣли больше общаго съ этими чистыми реалистами, попросту, безъ академическихъ прикрасъ и назидательныхъ тенденцій, изображавшими жизнь, нежели со своими сверстниками. Одного изъ нихъ—Морозова прямо можно было бы принять за запоздалаго Венеціановца и, положительно, не смотря на то, что онъ жилъ въ эпоху самаго страстнаго протеста и даже былъ однимъ изъ 13-ти, покинувшихъ въ 1863 г. Академію, нельзя не видѣть его сродства съ флегматическими, нѣсколько туповатыми художниками 20-хъ и 30-хъ годовъ.

Морозовъ—вылитый Щедровскій: то-же хладнокровіе, то-же механическое, безстрастное списываніе и, зато, та-же точность, сообщающая его картинамъ значеніе отмѣнныхъ документовъ. Хоть сильно онѣ пообчищены и заполированы, но все-же правдивы и тѣмъ самымъ драгоцѣнны, если и не въ художественномъ отношеніи. Вслѣдствіе-ли этой изрядной точности или благодаря случайности, въ его безпритязательныхъ вещахъ иногда проглядываетъ даже какая-то поэзія. Правда, нѣкоторую прелесть придаетъ имъ ихъ отдаленность отъ насъ, ихъ уже нѣсколько „дѣдовскій" характеръ („Выходъ изъ церкви" и „Школа" въ Третьяковской галлереѣ). Хотя это еще не много значитъ, но все-таки слѣдуетъ отмѣтить, что единственно на его скромненькой картинкѣ, въ которой, какъ въ темномъ зеркалѣ, отразились солнечный денекъ, лужайка, елочки и стари-

[1]) Слабымъ преемникомъ, какъ того, такъ и другого, съ примѣсью чего-то экзотичнаго, почерпнутаго отъ Верещагина, можно считать Каразина. Къ этой же группѣ художниковъ, специализировавшихся на охотахъ и лошадяхъ, принадлежитъ нѣмецкій художникъ Френцъ, переселившійся въ 1859 г. въ Россію—порядочный, но холодный и сухой рисовальщикъ.

чекъ, лежащій подъ деревомъ— отдыхаетъ глазъ въ томъ отдѣленіи Музея Александра III, гдѣ виситъ эта картинка и гдѣ собрано, къ сожалѣнію, не мало ужасныхъ произведеній любимцевъ нашей публики [1]).

Второй изъ числа реалистовъ 70 и 80 годовъ—Ковалевскій, сухой и безжизненный живописецъ, лишенный всякаго темперамента, представляется интереснымъ потому только, что и онъ рѣшался просто копировать природу въ такое время, когда это считалось унизительнымъ, когда казалось совершенно необходимымъ въ картинахъ или что нибудь разсказать, или что-либо прочесть назидательное.

XXII.

Среди тѣхъ, которые перешли отъ добродушной безобидной насмѣшки Өедотова къ угрюмой бичующей проповѣди въ духѣ „прогрессивной“ печати 60-хъ годовъ, на первомъ мѣстѣ стоитъ Перовъ, выступившій передъ петербургской публикой еще до академическаго скандала 1863 г., ровно 10 лѣтъ послѣ созданія „Кавалера“, въ самый годъ выставки „Явленія Христа“ Иванова—въ 1858 г.—Впрочемъ, эта первая его картина только отчасти задумана въ новомъ направленіи. Лишь ядовито подобранный сюжетъ (становой допрашиваетъ молодого парня, попавшагося въ воровствѣ; въ сосѣдней комнатѣ уже готовятся розги) обозначалъ принадлежность молодаго художника къ лагерю новыхъ русскихъ людей. Напротивъ того, типы чиновниковъ представлены почти безъ утрировки, а самый герой точно сошелъ съ какой нибудь патріотической картины Шебуева. Связь съ прежнимъ русскимъ искусствомъ еще не была порвана.—Слѣдующее произведеніе Перова, указывало пожалуй, еще опредѣленнѣе на эту связь, въ особенности на зависимость первыхъ опытовъ Перова отъ искусства Өедотова. „Сынъ дьячка“ прямо могъ-бы служить въ pendant къ „Кавалеру“, не только по сходству сюжетовъ (изображенъ писарь, сынъ дьячка, получившій первый чинъ), но и по исполненію — такъ мало въ этой картинѣ подчеркнутости, такъ много добродушія и сдержанности.

Но съ годами дѣло измѣнилось. Будучи человѣкомъ очень впечатлительнымъ и нервнымъ, Перовъ не могъ оставаться равнодушнымъ во время всеобщаго изступленія и въ его картинахъ стало отражаться то желчное озлобленіе, которое овладѣло передовымъ русскимъ обществомъ въ началѣ 60-хъ годовъ. Мало по малу, Перовъ совсѣмъ ушелъ отъ добродушныхъ назиданій Өедотова и ухватился за такой же карающій и мѣткій бичъ, какой былъ въ рукахъ у Курбэ. Картина, появившаяся въ годъ освобожденія крестьянъ, не имѣла и слѣда сентиментальности, но была дерзкой, вполнѣ „Базаровской“, по рѣзкости, выходкой. „Проповѣдь въ селѣ“ изображена въ окончательно мрачныхъ краскахъ. Нѣтъ ни малѣйшаго просвѣта. И священнослужители, и мужики, и помѣщики представлены въ такомъ непривлекательномъ видѣ, что, глядя на

---

[1]) Я говорю объ угловыхъ залахъ, выходящихъ на юговосточную сторону, гдѣ красуются полотна „академическаго“ Верещагина, Литовченки, Сѣдова, младшаго Рицциони, Галкина и т. п.

эту картину, зрителю остется только прійти въ отчаяніе. Не за что уцѣпиться, не на чемъ утѣшиться. Все въ Россіи, судя по этой картинѣ, оказывалось, совершенно такъ же, какъ въ романахъ Писемскаго, никуда не годнымъ, все зданіе русской культуры требовало ломки и переустройства. Священникъ изображенъ жалкимъ полуидіотомъ, шамкающимъ какую-то вялую банальщину на тему: „Нѣсть власть ниже отъ Бога“. Самая власть представлена въ видѣ ожирѣвшаго заснувшаго на своемъ стулѣ помѣщика и его молоденькой развратной жены, перешептывающейся со своимъ селадономъ. Народъ состоитъ изъ совершенно тупыхъ или недоумѣвающихъ физіономій.

Въ 1862 г., какъ разъ въ самый тревожный для русской жизни годъ, Перовъ выставилъ двѣ картины, которыя по своей отчаянной рѣзкости могли бы вполнѣ выдержать сравненіе съ самыми мрачными обличительными сочиненіями русской направленской литературы того времени. Эти картины показались даже настолько дерзкими и неблагонадежными, что цензура распорядилась ихъ снять съ выставки. Особенно ядовитымъ характеромъ отличался знаменитый „Крестный ходъ на Пасху“,—дѣйствительно, ужасающая картина деревенскихъ нравовъ. Процессія въ полномъ составѣ съ хоругвями и иконами только что побывала у цѣловальника и на славу тамъ угостилась. „Богомольцы“, пьяные до послѣдней степени, вываливаютъ въ безпорядкѣ изъ кабака и принимаются шлепать, шатаясь и колыхаясь, по весенней слякоти. Попъ еле переступаетъ ногами и съ большимъ трудомъ слѣзаетъ со ступеней крыльца, дьяконъ съ кадиломъ оступился и грохнулся, на другихъ дѣйствіе вина сказывается еще ярче.

Ничего подобнаго въ русской живописи до тѣхъ поръ не было видано и даже въ наши дни эта темная, невзрачная картина производитъ очень сильное удручающее впечатлѣніе. Видно художникъ былъ вполнѣ захваченъ сюжетомъ, вполнѣ отдался задачѣ—представить современникамъ ужасающее по своей правдѣ отраженіе русской народной жизни. Если поставить рядомъ привлекательныя изображенія деревенскихъ нравовъ Грёза съ этой чудовищной по своему цинизму и отчаянію страницей, то сразу станетъ яснымъ какой тяжелый, мрачный путь прошло человѣчество въ эти 100 лѣтъ, съ того времени, когда Руссо, пользуясь еще всеобщимъ незнаніемъ народной жизни и самъ заблуждаясь, указывалъ на совершенно опредѣленный и осязательный идеалъ, на „добродѣтельную жизнь простодушныхъ поселянъ“ — до 50-хъ годовъ XIX в., когда, на смѣну всѣмъ иллюзіямъ и утопіямъ, явилась мрачная во всемъ разочарованность и увѣренность въ томъ, что нужно начинать съ самаго начала. Высшіе слои общества развратны и дрянны, но и простой народъ не лучше и нуждается въ коренномъ исправленіи.

Самый опредѣленный, до крайности типичный нигилизмъ сказался въ этой картинѣ Перова и это должно сохранить за ней видное мѣсто, если не въ исторіи русскаго искусства, то въ исторіи русской культуры. Самъ Перовъ никогда болѣе не хваталъ такъ далеко. Даже вторая картина выставленная въ томъ же году, также съ сюжетомъ изъ жизни духовенства: „Чаепитіе на Мытищахъ“, рядомъ съ „Крестнымъ ходомъ“ можетъ показаться наивнымъ Даннгейзеровскимъ анекдотомъ [1].

Жирный монахъ пьетъ со сладострастнымъ наслажденіемъ чай, сидя въ тихій ясный день подъ тѣнью густыхъ деревьевъ. Къ нему подошелъ старый калѣка-солдатъ съ мальчикомъ проводникомъ и тщетно проситъ у него милостыни. Въ этомъ же духѣ задумана одна изъ самыхъ характерныхъ картинъ Перова: „Монастырская Трапеза“, начатая еще въ 1865 г., не оконченная тоже. На ней изображено обжорство монастырской братіи за обѣденнымъ столомъ и, въ качествѣ яркаго назидательнаго контраста,—нѣсколько голодныхъ и жал-

Замѣчательно, что отъ Перова первое время *всѣ* были въ восторгѣ. Даже Академія, не раскусивъ сразу, что было враждебнаго для нея въ его картинахъ, отнеслась къ Перову до чрезвычайности милостиво. Мало того, она рѣшилась отправить его—ученика московской школы—своимъ пенсіонеромъ за границу. Старые профессора, не разобравъ въ чемъ дѣло, посмѣивались, глядя на „Сельскую проповѣдь„, съ тѣмъ-же благодушіемъ, съ какимъ они глядѣли на Ѳедотовскаго „Маіора". Они находили и эту картинку очень забавной, очень занимательной. Вѣдь только „скандалъ съ конкурентами" открылъ имъ глаза на настоящее положеніе вещей, только съ этого дня (тогда, когда прошло уже нѣсколько мѣсяцевъ съ отъѣзда Перова за границу), стало ясно для русскихъ художественныхъ аристарховъ, что они оплошали, что въ русскомъ художествѣ не все обстоитъ такъ благополучно, какъ прежде, что пора принять мѣры противъ „ужасной заразы, грозящей погибелью искусству". Къ счастію, пробужденіе ихъ явилось слишкомъ поздно, новое успѣло пустить глубокіе корни, и, несмотря на систематическую реакцію со стороны Академіи, несмотря на успѣхи вѣрныхъ сыновъ академической церкви—Верещагиныхъ, Семирадскихъ, Гуновъ и др., побѣда послѣ долголѣтней борьбы осталась все же на сторонѣ этого новаго.

Во время пребыванія Перова за границей яснѣе всего сказалось, какая пропасть лежала между нимъ и Ивановымъ, вѣрнѣе—между поколѣніями 50-хъ и 20-хъ годовъ. Русская жизнь въ дни Перова била такимъ ключомъ, она была такъ полна воодушевленія, она такъ захватывала всякаго маломальски живого человѣка, что, поживъ одно время этой жизнью, внѣ ея становилось тоскливо, пусто, неинтересно. Пылкій, впечатлительный Перовъ, какъ только удалился изъ той среды, которая питала его, почувствовалъ нестерпимую пустоту и тоску, и тотчасъ же сталъ стремиться назадъ на родину. Онъ не смогъ долго выдержать въ Парижѣ, гдѣ не зналъ, что ему дѣлать, потому что ничего не любилъ и „не понималъ" во французской жизни (какой шагъ впередъ въ сознаніи русскаго художника—это убѣжденіе, что безъ внутренняго, интимнаго пониманія художественное творчество не мыслимо!), и задолго до срока вернулся въ Россію, гдѣ съ лихорадочной жаждой, полный плановъ и намѣреній, принялся снова за изученіе русскихъ нравовъ.

Но за эти 3 года многое успѣло измѣниться. Буря, бывшая въ самомъ разгарѣ, когда онъ уѣзжалъ, теперь утихала. Того воодушевленнаго бодраго настроенія, онъ теперь уже не засталъ. Реакція во внутренней политикѣ и въ общественномъ мнѣніи была въ полномъ ходу. Тургеневъ еще въ 1862 г. успѣлъ сказать первое расхолаживающее слово въ „Отцахъ и дѣтяхъ", Достоевскій, Страховъ и славянофилы убѣдительно осуждали „западныя" увлеченія, указывали на суетность и безпочвенность ихъ, высшее сословіе почувствовало на себѣ, въ первые же годы, тяжелыя послѣдствія отмѣны крѣпостного права и съ гораздо меньшимъ сочувствіемъ относилось къ дальнѣйшей ломкѣ прежняго строя, толпа, заразившаяся было общей горячкой и послѣдовавшая за самыми рѣзкими реформаторами, прислушивалась теперь къ внушеніямъ Каткова, пятилась назадъ и, мало по малу, превращалась въ злѣйшаго врага тѣхъ, за которыми только что шла. Все русское общество, за исключеніемъ нѣкоторой части молодежи, слишкомъ устало отъ многолѣтней тревоги. Оно было слишкомъ во многомъ разочаровано, чтобъ продолжать вѣрить утопіямъ. Передовая партія, стѣсненная до

кихъ нищихъ, валяющихся на полу Трапезной. Въ дверь входитъ благодѣтельница монастыря—толстая, огромная барыня подъ ручку со своимъ мужемъ, чиновнымъ, но дряхлымъ и придурковатымъ старцемъ.



В. Перовъ. Пріѣздъ гувернантки въ купеческое семейство.

послѣдней степени цензурными и полицейскими условіями, занялась узкой, задорной и скучной, чисто личной полемикой съ противниками и, по милости этого, мало по малу, утрачивала всякій престижъ. На смѣну нигилизму наступало царство „благоразумнаго чиннаго либерализма“.

Близко стоявшее къ жизни творчество Перова должно было отразить эту перемѣну. За исключеніемъ „Трапезы“ и двухъ другихъ картинъ, написанныхъ имъ вскорѣ по возвращеніи изъ Парижа: „Пріѣзда гувернантки“ въ ужасное купецкое семейство и „Тройки“ (бѣдные ребятишки, везутъ тяжелую кадку въ гору) — всѣ остальныя картины Перова были теперь болѣе грустнаго, нежели обличительнаго характера [1]), и исполнены тихой скорби за „бѣдное человѣчество“. Въ этотъ періодъ написаны имъ: „Рисовальный учитель“— старичекъ, вѣроятно, ученикъ еще Егоровской Академіи, мнившій себя нѣкогда „русскимъ Гвидомъ“, а теперь принужденный давать скучные уроки богатымъ и дерзкимъ шалунамъ;—„Похороны въ деревнѣ“, вольная и очень трогательная иллюстрація къ Некрасовскимъ стихамъ; несчастная только что вытащенная изъ воды „Утопленница“, которую сторожитъ на плотинѣ равнодушный городовой;— бѣдняки, ожидающіе въ страшную мятель „Очереди у бассейна“; одинокій „Бобыль“, услаждающій свою тоску пивомъ и унылымъ бряцаніемъ гитары. Въ эти же годы принялся Перовъ за портреты, которыхъ онъ сдѣлалъ большое количество, если и непріятныхъ въ живописномъ отношеніи, то все же очень значительныхъ, очень умныхъ, сосредоточенныхъ и толковыхъ.

[1]) Этой перемѣнѣ въ творчествѣ Перова способствовало отчасти тяжкое горе, постигшее его:—смерть жены и дѣтей.

Въ самомъ концѣ 60-хъ и въ началѣ 70-хъ годовъ можно отмѣтить новый переворотъ въ творчествѣ Перова, находившійся опять таки въ связи съ общественнымъ настроеніемъ. Неудача начинаній 60-хъ годовъ повела къ разочарованности, а отъ нея къ цинизму, къ смѣшку, къ издѣвательству. Въ то же время послѣ долгаго, напрасно прошедшаго, какъ казалось, напряженія, послѣ серьезнаго и вдумчиваго отношенія къ жизни, явилась на смѣну безпечность, питаемая дошедшимъ до крайнихъ предѣловъ позитивизмомъ. Какъ въ политикѣ замѣтно было возвращеніе къ Николаевскимъ временамъ, такъ и въ искусствѣ почувствовалось желаніе вернуться къ безобидному веселенькому искусству 40-хъ годовъ. Въ глубокомысленномъ Перовѣ — странно сказать— возродились въ 70-хъ годахъ Чернышевъ и Штернбергъ. [1])

Въ это время созданы имъ знаменитыя, пользовавшіяся когда то невѣроятнымъ фаворомъ, картины: „Охотники на привалѣ“ и „Рыболовъ“. Въ нихъ Перовъ окончательно отказался отъ указки и гражданскихъ слезъ, но, вмѣсто того, чтобы заняться простой дѣйствительностью, простой *живописью*, онъ все же остался на чисто литературной почвѣ и принялся смѣшить зрителей пустяшными разсказиками. Странное дѣло, въ этихъ вещахъ замѣтно изученіе всего ненужнаго, вздорнаго и пошлаго въ жизни, и совсѣмъ нѣтъ самой жизни, смысла и сути жизни. Къ чему эти большущія полотна, изображающіе глупѣйшія сценки, любоваться которыми можно въ каждомъ паноптикумѣ; къ чему эта насмѣшка, тяжелая, аляповатая, надъ чѣмъ-то, совсѣмъ неинтереснымъ, къ чему потраченъ такой трудъ на такіе пустяки? Впрочемъ, подъ всѣмъ этимъ крылось недоразумѣніе. Перова начинало сбивать и путать что-то новое (какаято новая художественная идея), назрѣвавшее вокругъ него и находившее въ немъ неясный, но весьма сочувственный откликъ. Къ сожалѣнію, Перовъ былъ тогда уже человѣкомъ далеко не первой молодости, онъ далеко не былъ настолько чутокъ, чтобъ вникнуть въ это, тогда еле зачинавшееся, новое. Перовъ, въ молодости до крайности прямолинейный и бодрый, теперь же усталый и *отсталый*, не сумѣлъ встать во главѣ новаго теченія, но затерялся въ рядахъ компромиссныхъ художниковъ, явившихся на смѣну бойцамъ 60-хъ годовъ. Онъ такъ и не узналъ, что истинная область пластическаго искусства лежитъ внѣ литературныхъ пріемовъ, что живописная *красота* сама по себѣ достаточна, чтобъ составить содержаніе картинъ, что пристегнутый разсказикъ только вредитъ ея истинно художественному значенію. Но это его невѣдѣніе уже потому простительно, что и всѣ товарищи и друзья его такъ-же относились къ живописи: и они такъ-же забыли, что таинственный смыслъ *прекраснаго* безконечно значительнѣе всякой „занимательности“. Впрочемъ, посмѣиваясь, они все еще высказывали хоть кое какое отношеніе къ жизни, продолжали хоть какъ-нибудь служить житейской и соціальной этикѣ. Насмѣшка ихъ, какъ и многихъ беллетристовъ этого переходнаго времени была, послѣднимъ безвреднымъ, слабѣющимъ на разсвѣтѣ заревомъ того грандіознаго пожара, который горѣлъ въ дни ихъ юности. Но отъ этой насмѣшки недалеко было до ничтожнаго пошлаго „Буренинскаго“ хихиканья, [2]) которое въ 70-хъ и 80-хъ годахъ почти вполнѣ замѣнило прежній свистъ и гоготаніе, прежнее бѣшенство и неистовство.

Недоразумѣніе, заставившее Перова сбиться съ пути, имѣло болѣе глубокія причины. Перовъ, навѣрное, думалъ, что бросивъ проповѣдь и ухватив-

---

[1]) Предвѣстникомъ этой перемѣны можно уже считать его нелѣпую картину (1868) „Поѣздъ“, на которой изображены нѣсколько крестьянъ, со смѣхотворными ужимками выражающихъ свое изумленіе передъ никогда невиданнымъ локомотивомъ.

[2]) Въ живописи типичнымъ представителемъ этого фазиса можетъ считаться Владиміръ Маковскій, но о немъ дальше.



В. Перовъ. Похороны въ деревнѣ.

шись за анекдотецъ, онъ сталъ служить „чистому" искусству. Тогда, какъ разъ, еще очень неясно, снова почувствовалась необходимость въ этомъ, долго оплаканномъ, чистомъ искусствѣ. И любопытнѣе всего то, что тѣ, которые считали себя жрецами чистаго искусства—академики,—поддержали Перова въ этой фатальной ошибкѣ и наградили его самымъ восторженнымъ одобреніемъ. Въ томъ равнодушіи къ общественнымъ вопросамъ, которое наступило въ Перовѣ послѣ долголѣтней бури, они видѣли столь милое для ихъ искушенныхъ сердецъ успокоеніе. Ободряемый и поощряемый ими, Перовъ черезъ немного лѣтъ самъ превратился въ топорнаго академическаго историка и создалъ свои совсѣмъ брюлловскія картины: „Пугачева" и „Никиту".

Впрочемъ, изъ нѣкоторыхъ картинъ послѣдняго десятилѣтія Перова свидѣтельствуетъ, что онъ не только сбился съ прежняго пути, но, что въ то-же время онъ искалъ иного пути—болѣе свѣтлаго, болѣе художественнаго. Это видно въ „Птицеловѣ" 1870 г. и въ особенности въ „Разгрузкѣ извести" 1875 г., а также въ многочисленныхъ этюдахъ съ натуры, иногда очень большого размѣра, въ которыхъ нѣтъ и слѣда разсказа и насмѣшки. Эти картины рисуютъ попросту дѣйствительность. Въ нихъ Перовъ задавался чисто живописными задачами. Успѣхъ „Птицелова" объясняется тѣмъ, что любителямъ до разсказовъ удавалось таки (съ натяжкой, положимъ) вычитать изъ этой картины цѣлый литературный очеркъ и даже кое-какое обличеніе по адресу „тѣхъ жалкихъ натуръ, старыхъ дворецкихъ, наслѣдія крѣпостничества, которые въ праздности проводятъ остатокъ своей холопской жизни". Зато „Разгрузка извести" потерпѣла полное фіаско, и, въ особенности, недоумѣвали товарищи художника, члены передвижныхъ выставокъ. Эта „молчаливая" картина озадачила ихъ и, въ недоумѣніи, они рѣшили ее вовсе не называть картиной, а окрестить болѣе или менѣе презрительнымъ въ то время названіемъ: этюдъ. Это несочувствіе пріятелей въ



В. Перовъ: Портретъ Островскаго.

новому пути, котораго искалъ Перовъ окончательно спутало его и послужило ему поводомъ выйти изъ Товарищества [1]).

Однако, сказать теперь, что изъ всѣхъ картинъ Перова эти простыя изображенія дѣйствительности были бы самыми близкими и пріятными для насъ— невозможно. Если въ нихъ и есть вполнѣ современное, чисто-живописное намѣреніе, то современныхъ результатовъ нѣтъ и слѣда. Намѣреніе не приведено въ исполненіе, задача не разрѣшена. По техникѣ эти картины не подымаются выше обыкновенной, тоскливой, нудной живописи Перова. Онѣ заслуживаютъ серьёзнаго уваженія, какъ первыя вѣхи ва новомъ, истинно художественномъ пути, который раскрылся для русскаго искусства, но, взятыя сами по себѣ, какъ художественныя произведенія, онѣ ничего отраднаго не представляютъ.—Напротивъ того, для насъ теперь картины Перова перваго періода гораздо пріятнѣе. Несмотря на весь нашъ протестъ противъ „содержательнаго" и „идейнаго" (въ пониманіи 60-хъ годовъ) искусства, Перовъ первыхъ лѣтъ остается и до сихъ поръ очень крупнымъ и, какъ оно ни странно, даже симпатичнымъ мастеромъ. Но это только доказываетъ, что мы относимся къ нему не какъ къ живописцу и художнику, а какъ къ очень интересному и умному наблюдателю, къ очень значительному и глубокому человѣку, превосходно отразившему, въ собранныхъ имъ съ большимъ тщаніемъ „документахъ", взгляды и интересы, волновавшіе нашихъ отцовъ,—нравы и типы окружавшей его жизни. Слѣдуетъ отдать справедливость, что такую интенсивность въ характеристикахъ, какая имѣется въ его первыхъ картинахъ, можно найти только въ произведеніяхъ англійскихъ прерафаелитовъ: у Мадокса, у Гольманъ Гонта, у Миллэса. Онъ умѣлъ заинтересовать не только одними лицами, но и фигурой, и въ особенности жестами. Съ какой рѣдкой тонкостью нарисованъ напримѣръ въ „Пріѣздѣ гувернантки" жестъ самой пріѣзжей, робко вынимающей изъ кармана рекомендательное письмо къ грубому Титъ-Титычу! Его картины приковываютъ зрителя своей серьезностью, заставляютъ его *прочесть себя* отъ начала до конца и зритель отходитъ отъ нихъ,

[1]) „Разгрузка извести" носитъ явныя слѣды чисто живописныхъ намѣреній Перова. Въ „Птицеловѣ" есть, все же, что то Кнаусовское: въ типахъ, въ вылощенномъ, невѣроятномъ пейзажѣ, въ дюссельдорфской приглаженности и подстроенности композиціи. Въ „Разгрузкѣ извести" уже ничего подобнаго нѣтъ—это простой снимокъ съ натуры, сдѣланный человѣкомъ, пораженнымъ эффектной картиной дѣйствительности.

получивъ своеобразное наслажденіе, похожее на то, которое получается по прочтеніи мѣткаго и тонкаго психологическаго анализа—наслажденіе, въ сущности, не художественнаго порядка.

Наоборотъ, въ живописномъ отношеніи, въ смыслѣ красоты красокъ, построенія линій и письма, эти любопытные человѣческіе документы ничего ровно не даютъ. Въ нихъ во всѣхъ тотъ-же тугой, трудный рисунокъ, та-же тяжелая мучительная живопись, тотъ-же тусклый, мертвый тонъ. Наконецъ, и въ ихъ заданіи нѣтъ никакой поэзіи. Тенденція замѣняетъ мысль, сентиментальность—чувство, ограниченная нравственная проповѣдь—свободный полетъ фантазіи. Перовъ не былъ культурнымъ, въ европейскомъ смыслѣ, художникомъ; западное искусство, пребываніе въ Парижѣ (какъ разъ въ эпоху первыхъ сраженій импрессіонистовъ) не помогло ему вырваться на вольный путь, на свѣжій воздухъ. Въ дни юности учителя его—Ступины, Мокрицкіе, Зарянки и Скотти не смогли научить какому либо совершенству ремесла, еще менѣе могли они раскрыть какіе либо горизонты. Въ зрѣломъ возрастѣ онъ подпалъ цѣликомъ подъ вліяніе наивнаго грубоватаго русскаго общества 60-хъ годовъ. Полъ жизни красота оставалась для него пустымъ звукомъ, потому не мудрено, что въ старости онъ, къ ужасу, принялъ за красоту поблекшую мишуру брюлловскаго академизма.

XXIII.

Перовъ самая яркая и типичная личность въ русской живописи 60-хъ и 70-хъ годовъ, но одновременно съ нимъ, отчасти подъ его вліяніемъ, отчасти, въ качествѣ самостоятельныхъ продолжателей Ѳедотовскаго искусства, отчасти наконецъ, подъ вліяніемъ западныхъ вѣяній, работало еще не мало художниковъ. Меньшинство среди тѣхъ, кто занялся теперь дѣйствительностью были тѣми чистыми реалистами, о которыхъ мы уже упоминали—слѣдовательно скорѣе наслѣдниками Венеціанова,—изображавшими жизнь по просту и безъ мудрствованія. Эти художники должны быть для насъ особенно интересными въ виду того, что они являются тѣми звеньями, которыя связываютъ творчество Венеціанова съ реальной школой нашего времени, но они, какъ разъ, прошли для своихъ современниковъ почти незамѣченными. Большинство-же реалистовъ 60-хъ годовъ перенесло чисто-литературные пріемы въ живопись, принялось въ картинахъ, изображающихъ дѣйствительность, разсказывать, учить и смѣшить. Кто былъ постарше, тѣ пѣли на разные лады грустную Некрасовскую пѣсенку, кто помоложе, тѣ сочиняли разудало-ядовитые куплеты на злобы дня. Несмотря на то, что Стасовъ считалъ каждаго изъ этихъ художниковъ за имѣющаго огромное значеніе, въ исторіи живописи можно говорить о большинствѣ изъ нихъ только мимоходомъ.

Первымъ—еще до Перовскаго „Становового“ выступилъ Шильдеръ со своей грустной сценкой, изображающей бѣдную дѣвушку, которую уговариваетъ старая сводня отдаться за деньги разврату. Это произведеніе любопытно въ двоякомъ отношеніи: какъ первая послѣ Ѳедотова картина съ сюжетомъ, взятымъ изъ печальной дѣйствительности, а также, какъ первая вещь русскаго художника, пріобрѣтенная Третьяковымъ. Въ художественномъ отношеніи, впрочемъ, она не представляетъ никакого интереса.

На выставкѣ 1860 г. вокругъ „Сына дьячка“ Перова многое еще улыба-

лось сладенькой, розовой улыбкой 40-хъ годовъ (улыбались татары на „Ярмаркѣ“ Попова, дивчата на „Гаданіи“ И. Соколова и на „Хороводѣ“ Трутовскаго), но тутъ же имѣлось не мало вещей „передового направленія“. Сердце Стасова и ему подобныхъ радовалось, глядя на мрачнаго „Знахаря“ Мясоѣдова, на грустно-чувствительную сцену „Пасха нищаго“ Якобія, на „Трехъ мужиковъ“ Петрова—первый проблескъ въ живописи грубаго народничества въ духѣ Глѣба Успенскаго. Но наибольшій успѣхъ, послѣ Петровской картины, имѣла въ публикѣ картина вскорѣ послѣ того спившагося и погибшаго, нынѣ совершенно забытаго художника—Адріана Волкова: „Прерванное обрученіе“.

Намъ теперь трудно причислить это произведеніе къ типичнымъ явленіямъ 60-хъ годовъ, такъ какъ мелодраматическое построеніе ея, невозможно розовыя краски и слащавые типы — все въ ней указываетъ скорѣе на зависимость Волкова отъ школы Штернберга и Чернышева, нежели на вліяніе того смѣлаго и правдиваго искусства, которое стало тогда заявлять свои права на существованіе. Однако, въ то время и самые передовые смотрѣли на эту картину какъ на *свою* вещь, — такъ мало обращалось вниманія на видъ картинъ, на ихъ внѣшность, до того всѣ были заняты тѣмъ, что *подразумѣвалось*. Положимъ, и внутренній смыслъ Волковской картины не представляетъ изъ себя ровно ничего значительнаго и даже является простымъ заимствованьемъ самаго ординарнаго бульварнаго романа, но въ то время на это не смотрѣли строго, если только художникъ могъ доказать, что и онъ „возмущенъ“, что и онъ готовъ „учить“. Въ „Прерванномъ обрученіи“ изображены люди зажиточнаго класса, собравшіеся на семейное торжество, и жертва одного изъ этихъ людей — бѣдная, обольщенная женихомъ, дѣвушка, вторгающаяся, посреди всеобщаго ликованія, со своимъ горемъ, со своей нуждой. Этого было вполнѣ достаточно: тутъ было и желанное обличеніе, брошенное въ лицо имущимъ, тутъ и трогательное слово защиты за униженныхъ и оскорбленныхъ.

Въ этомъ же духѣ написана и другая знаменитая картина того времени, явившаяся три года спустя послѣ Волковскаго „Обрученія“: „Неравный бракъ“ Пукирева, художника, также очень скоро затѣмъ сошедшаго со сцены. Впрочемъ, вообще тенденціозная иллюстрація жизни высшихъ сословій уже изъ цензурныхъ соображеній только и допускалась въ видѣ такихъ, такъ сказать, „частныхъ“ анекдотовъ. Нельзя же было прямо изобразить генерала, занятаго полученіемъ взятокъ или пирующаго въ дебоширской компаніи, но можно было изобразить того же отвратительнаго генерала, разбогатѣвшаго и истощеннаго развратомъ, въ ту минуту, когда онъ сочетается бракомъ съ прекрасной, но несчастной дѣвушкой, сердце которой уже принадлежитъ „честному и независимому, а потому и бѣдному“ молодому человѣку. Это было частнымъ семейнымъ дѣломъ „генерала“ и вовсе не касалось его общественнаго положенія. Художникамъ оставалось изобразить „генерала“ нарочито уродливымъ и отвратительнымъ, и предоставить затѣмъ зрителямъ считывать съ его подлыхъ глазъ, съ его кривой ужимки рта и съ его надменно вытянутой осанки всю мерзость его и догадываться, на что вообще такой человѣкъ способенъ. Расчетъ былъ совершенно вѣрный. Публика, наловчившаяся въ тѣ времена все понимать съ полуслова— считывала самыя замысловатыя вещи съ картинъ и оставалась за то несказанно благодарной художникамъ. Насъ теперь приторно сладкая картина Пукирева, равно какъ и „Обрученіе“ Волкова, врядъ ли можетъ трогать. Она только любопытна по своей безмѣрной наивности и подстроенности.

1861 годъ былъ особенно обиленъ произведеніями новаго направленія. Перовъ выставилъ тогда свою „Проповѣдь" и вокругъ нея сгруппировалось порядочное количество картинъ съ „содержаніемъ". Наиболѣе яркой, опредѣленной и протестующей среди нихъ—была картина Якобія „Привалъ арестантовъ", указывавшая на одну изъ самыхъ мрачныхъ сторонъ русской администраціи.

Какъ нѣкоторыя картины Петрова, такъ и эта вещь до сихъ поръ не утратила своей значительности, несмотря на то (а можетъ быть именно потому), что тенденціозность ея ничѣмъ не прикрыта, что она окончательно типична для своего времени, что въ ней нѣтъ никакихъ компромиссовъ и что она полна нѣкоторой, положимъ для насъ и чуждой, страстности. Однако, искать искусства и въ ней нечего. Единственно художественный моментъ въ ней— настроеніе тоскливаго и дождливаго осенняго дня,—представленъ менѣе чѣмъ удовлетворительно. Все остальное интересно по придуманнымъ эпизодамъ и типамъ, въ особенности же по ясно-выраженному намѣренію автора растрогать и возмутить зрителей, но оно такъ немощно нарисовано, такъ плохо писано, что, собственно, какъ художественное произведеніе, картина Якобія совершенно безотрадна. Ея жесткая и робкая живопись, а также неудавшійся свинцовый тонъ, на столько теперь отталкиваютъ, что для правильной оцѣнки этой вещи въ историческомъ отношеніи нужно (какъ и относительно большинства картинъ Перова) сначала преодолѣть это непріязненное чувство и употребить извѣстное усиліе, чтобы прочесть эту мелодраматическую, но до крайности характерную страничку времени.

Только что, въ пути, подъ открытымъ небомъ, на большой дорогѣ, въ ненастный, безобразный осенній день умеръ одинъ изъ слѣдовавшихъ въ Сибирь каторжниковъ - очевидно кто-нибудь изъ интеллигенціи, не перенесшій всѣхъ пытокъ безконечнаго пути. Его тутъ же сейчасъ и бросятъ на дорогѣ, подъ дождемъ. Однако, предварительно жандармскій офицеръ чудовище, съ огромными, николаевскими усами и свирѣпымъ лицомъ, констатируетъ смерть, чтобъ затѣмъ со спокойной совѣстью бросить трупъ среди дороги. Для усиленія драматизма, вставлена одна подробность, отличающаяся уже чрезмѣрнымъ безвкусіемъ: подъ телѣгу, на которой лежитъ покойникъ, прокрался одинъ изъ ссыльныхъ, старающійся содрать кольцо со свѣсившейся руки мертвеца.--У верстового столба сидятъ нѣсколько женщинъ, вѣроятно, добровольно послѣдовавшихъ за тѣмъ, кто только что умеръ, и брошенъ теперь на произволъ судьбы, вдали отъ родины. Остальнымъ арестантамъ уже велѣно, послѣ короткой передышки, длившейся, пока продолжалась агонія несчастнаго, двинуться дальше. Они уходятъ компактной мрачной массой, унося въ чужихъ и звѣня цѣпями. - Эта картина имѣла огромный успѣхъ и имя Якобія стало вдругъ всѣмъ извѣстно. Однако, ему не удалось оправдать тѣхъ надеждъ, которыя были тогда возложены на него всей передовой партіей. Отправленный на казенный счетъ за границу (вѣдь это происходило еще до 1863 г.), онъ, подобно столь многимъ другимъ, сбился тамъ съ пути. Не Курбе, не Милле и не Мане, какъ слѣдовало бы ожидать, тронули его въ Парижѣ, но мелкіе, салонные жанристы и иллюстраторы историческихъ анекдотовъ въ родѣ Роберъ-Флери, Мюллера и Конта. Имъ то Якобій, не обладавшій и сотой доли ихъ мастерства, сталъ слѣпо подражать, и, вернувшись затѣмъ въ Россію, онъ вполнѣ послѣдовательно, зачислился въ полки эпигоновъ исторической живописи. Это тѣмъ болѣе грустно, что онъ не обладалъ и каплей историческаго прозрѣнія и, вдобавокъ, былъ чрезвычайно немощнымъ техникомъ, не умѣвшимъ придать своей пустотѣ и хоть тѣмъ напускнымъ

блескомъ, которымъ владѣли Семирадскій и К. Маковскій. Вѣроятно, сознавая это, онъ особенно ухитрялся въ подборѣ пикантныхъ сюжетцевъ, заимствованныхъ изъ устарѣлыхъ историческихъ романовъ.

Въ 1861-же году выступилъ Корзухинъ со своимъ „Возвращеніемъ пьянаго отца семейства“, послужившимъ прототипомъ сотнямъ такихъ же картинъ, встрѣчавшихся затѣмъ въ теченіе послѣднихъ 30 лѣтъ на нашихъ выставкахъ. Здѣсь была представлена сцена изъ темнаго, невѣжественнаго и звѣрскаго быта народа, представлена съ безцеремонной грубостью, но и не безъ силы. И Корзухинъ больше никогда не подымался на ту же высоту и не достигалъ той же ясности и отчетливости выраженія, той же простоты драмы. Всѣ его послѣдующія произведенія, изъ которыхъ нѣкоторыя были несравненно сложнѣе по композиціи („У исповѣди“, „Отъѣздъ купчихи изъ монастырской гостиницы“) страдали не только нудностью и немощью техники, общими недостатками всей школы, но и неопредѣленностью намѣренія. Кончилъ онъ, какъ Перовъ, взявшись вдругъ за историческія темы, которыя ему были такъ же по плечу, какъ и автору „Чаепитія на Мытищахъ“.

Все въ томъ же 1861 г. появилось и „Сватовство къ дочери портного“ Петрова, картина съ большой претензіей на юморъ, рисующая жалкіе интересы мелкой мѣщанской среды, а также: „Поздравленіе молодыхъ“ (вѣроятно съ легкой руки Ѳедотова, въ это время замѣчается удивительная наклонность къ свадебнымъ сюжетамъ) Мясоѣдова, очень сахарная по краскамъ и совсѣмъ жалкая по характеристикѣ вещь. Но Мясоѣдовъ прославился не этой картиной, красующейся, какъ и многое другое, что похуже, въ Музеѣ Александра III. Онъ сыгралъ впослѣдствіи очень видную роль въ исторіи нашей живописи, какъ главный зачинщикъ и организаторъ „Передвижныхъ Выставокъ“, а также и какъ художникъ, написавшій два наиболѣе прогремѣвшихъ когда-то въ передвижническомъ станѣ произведенія: „Земство обѣдаетъ“ и „Чтеніе манифеста 19-го февраля“. Послѣдняя изъ этихъ картинъ, впрочемъ, и до сихъ поръ сохранила нѣкоторую прелесть, такъ какъ она рисуетъ, довольно правдиво и просто, типичную сценку многозначительнаго и великаго момента въ русской исторіи. Нѣкоторая символическая подстроенность сказалась въ ней только въ томъ, что читаетъ манифестъ маленькій мальчуганъ—юная просвѣтленная Россія, а слушаютъ, проникновенно и умиленно, представители прежняго строя—недавніе рабы, темные невѣжественные старики. Зато „Земство обѣдаетъ“ появившаяся на выставкѣ 1872 г., можетъ прямо служить образчикомъ фальшиваго „передвижническаго стиля“. Изображенъ перерывъ въ засѣданіи земства среди жаркаго лѣтняго дня. „Интеллигентные“ и богатые члены собранія (ихъ не видно, *но всѣмъ это должно быть понятно*) удобно расположились въ просторной залѣ Присутственныхъ мѣстъ, и тамъ теперь обильно закусываютъ и выпиваютъ; ихъ же товарищи—сѣрые мужички, вынуждены оставаться на пыльной улицѣ, гдѣ они скромно и безропотно въ приниженномъ молчаніи жуютъ привезенныя съ собой краюхи.—Три свои картины Мясоѣдовъ посвятилъ изображеніямъ темнаго народнаго изувѣрства, представивъ, послѣ своего „Знахаря“, „Деревенскія заклинанія“ и сектантское „Самосжиганіе“. Любопытно, что въ послѣднее время онъ вернулся къ тому, изъ чего вышелъ: къ сахарному и розовому дилетантизму. Видно и ему, какъ многимъ другимъ, захотѣлось отказаться отъ обязательныхъ лаптей и отъ указки, но въ результатѣ получилось нѣчто весьма неудачное. Его произведенія за послѣднія 20 лѣтъ не имѣли, правда, того общественнаго и „содержательнаго“ характера, какъ прежде, однако въ нихъ это замѣнено не живописнымъ совершенствомъ, а какой-то, à la Calame, олеографичностью и приторной сентиментальностью.

Въ 1862 году выступилъ Журавлевъ, избравшій своей спеціальностью „темное царство" Островскаго: безжалостныхъ кредиторовъ, описывающихъ имущество вдовъ, безсердечныхъ папенекъ, выдающихъ на силу дочерей замужъ, беэпечныхъ сынковъ, пирующихъ на только что полученное наслѣдство. Картины Журавлева перваго періода обнаруживаютъ знаніе изображенной среды, даютъ довольно яркія характеристики, рисуютъ любопытные типы и обычаи и потому должны остаться весьма куріозными и даже драгоцѣнными документами самыхъ характерныхъ явленій русской жизни. Но впослѣдствіи и онъ сильно опустился и дошелъ до такого безвкусія, какъ его „Дѣвичникъ въ банѣ", единственный „Nu" всего направленія.

Въ 1862 году выступилъ также Соломаткинъ. Его „Городовые-Христославы", очень грубая и нелѣпая вещь, приводила Стасова въ восторгъ. Соломаткинъ, впрочемъ, ничего больше замѣчательнаго не произвелъ и скоро совсѣмъ куда-то исчезъ явленіе очень часто повторяющееся въ исторіи русскаго художества. Тогда же появился Кошелевъ, изобразившій отвратительную сцену изъ мелко чиновничьяго быта—„20-ое число": несчастную молоденькую женщину, сидящую въ грустномъ раздумьи рядомъ со своимъ пьянымъ мужемъ, только что вернувшимся съ пустымъ кошелькомъ домой и теперь высыпающимся, нахально растянувшись на диванѣ. Кошелевъ, впослѣдствіи, рядомъ съ такими-же бытовыми, иногда сентиментальными, иногда пошловато-смѣшливыми картинами, принялся за монументальную религіозную живопись, но, если можно еще отмѣтить въ жанровыхъ его картинахъ кое какую наблюдательность, то въ этихъ огромныхъ полотнахъ, украшающихъ нѣкоторые наши соборы, онъ такъ близко подошелъ къ подслащенному стилю академическаго Верещагина, даже ко всѣмъ промахамъ его въ рисункѣ и въ краскахъ, что отличить ихъ другъ отъ друга иногда очень трудно.

1863 годъ выдвинулъ одного Пукирева съ его „Неравнымъ бракомъ". Въ 1864 появилась потѣшная, слабенько исполненная, но довольно характерная, картинка опять-таки изъ мелко чиновничьяго быта: „Проводы начальника" вскорѣ затѣмъ скончавшагося Юшанова, а также первыя произведенія Прянишникова и Максимова. Впрочемъ, Прянишниковъ вполнѣ проявилъ себя лишь въ слѣдующемъ году, а Максимовъ гораздо позже — черезъ цѣлыхъ 10 лѣтъ.

Развитіе Прянишникова шло параллельно съ общимъ движеніемъ русскаго искусства. Его подвижной характеръ и острый умъ не позволяли ему застревать на чемъ-либо одномъ и такимъ образомъ онъ три раза мѣнялъ, не только свою технику, но и самое свое отношеніе къ дѣлу, каждый разъ, впрочемъ, какъ-то наивно, прямолинейно и вполнѣ убѣжденно. Въ 60-хъ годахъ онъ писалъ совершенно то-же самое, что писалъ тогда Перовъ. Въ 70-хъ и началѣ 80-хъ то, чѣмъ прославился въ особенности Вл. Маковскій. Въ послѣдніе годы своей жизни онъ отказался и отъ обличенія, и отъ смѣшка, и принялся по-просту рисовать сцены изъ народной жизни. Къ первому періоду его относится „Гостиный Дворъ" — еще одна страничка изъ темнаго купеческаго царства, по духу тождественная, почти одновременно съ ней появившемуся „Пріѣзду гувернантки" Перова. „Гостиный дворъ" Прянишникова принадлежитъ къ самымъ характернымъ произведеніямъ русской живописи 60-хъ годовъ. Изображены тузы Московскихъ рядовъ, въ великолѣпныхъ шубахъ, усѣвшіеся дружнымъ кружкомъ у своихъ лавокъ. Они заняты глупымъ и гнуснымъ издѣвательствомъ надъ какимъ-то жалкимъ старичишкой, отставнымъ чиновникомъ, ломающимся и пляшущимъ въ угоду своимъ благодѣтелямъ.



Прянишниковъ: Спасовъ день.

Типична для второго фазиса дѣятельности Прянишникова картинка появившаяся годъ спустя послѣ выставки извѣстной картины Вл. Маковскаго „Въ четыре руки". Аналогичная сценка Прянишникова изображаетъ вовсе не смѣшной и никому ненужный анекдотъ: какого-то грубаго и глупаго молодого человѣка, поющаго, подъ самое ухо смущенной и недовольной барышни, пошлѣйшіе куплеты. По техникѣ, эта вещь Прянишникова и тому подобныя не имѣютъ ничего общаго съ тѣмъ сосредоточеннымъ вниманіемъ, съ которымъ былъ написанъ „Гостиный дворъ", но исполнены въ той же хлёсткой, бойкой манерѣ, которой такъ любитъ щеголять Владиміръ Маковскій.

Наконецъ, когда въ художественномъ мірѣ почувствовалось утомленіе отъ всѣхъ этихъ разсказиковъ, водевилей, сценокъ, ужимокъ и гримасъ, когда въ концѣ 80-хъ годовъ съ полной очевидностью обозначился поворотъ отъ всей этой искусственности и натяжки къ живой, милой и простой правдѣ, тогда Прянишниковъ оказался однимъ изъ первыхъ, кто пошелъ новой—въ сущности старой Венеціановской, лишь совершенно забытой—дорогой. Въ своемъ „Крестномъ ходѣ на сѣверѣ", въ своемъ „Спасовомъ днѣ" и „Жертвенномъ котлѣ" онъ далъ образчики славныхъ, простыхъ снимковъ съ дѣйствительности. Если Прянишникову при этомъ ничего больше не удалось дать кромѣ того, что могла бы воспроизвести механически и красочная фотографія, то въ этомъ не его вина. Человѣкъ обратившійся послѣ долгихъ плутаній, подъ самый конецъ своей жизни, къ простой правдѣ, могъ только изучить поверхность ея, вникнуть же въ глубину явленій, освѣтить дѣйствительность лучами поэзіи онъ не могъ. И то уже заслуживаетъ полнаго нашего сочувствія, что онъ рѣшительно отказался отъ ереси прежнихъ своихъ лѣтъ и инстинктомъ почуялъ, гдѣ начинается настоящее искусство.

Не будь въ Максимовѣ нѣкоторой склонности къ повѣстушкѣ, не прогляни въ его „Колдунѣ" крошечная доля *обличенія* народныхъ суевѣрій, его можно было бы, такъ же какъ Морозова, считать за запоздалаго Венеціановца. Его бытовыя сцены изображаютъ дѣйствительность *почти* въ чистомъ видѣ, въ нихъ почти нѣтъ личнаго мнѣнія художника объ изображаемомъ и навязыванія этого мнѣнія зрителю. Впослѣдствіи, онъ очень опустился, но въ 1875 г., когда

появились его картины „Приходъ колдуна на свадьбу“ и „Раздѣлъ“, успѣхъ его былъ огромный, и критика, не задумываясь, ставила Максимова рядомъ съ самыми блестящими изъ передвижниковъ. Талантъ Максимова живѣе Морозовскаго; для него народъ и деревня не собраніе натурщиковъ и мертвыхъ предметовъ, съ которыхъ нужно только аккуратно списывать. Онъ видимо зналъ, что изображалъ, и поэтому его сложныя сцены имѣютъ характеръ не случайныхъ фотографическихъ снимковъ, но *типичныхъ* бытовыхъ документовъ. Однако, въ смыслѣ живописи и эти вещи далеко не высокаго качества: нарисованы онѣ только прилично, написаны съ умѣреннымъ исканіемъ правды въ краскахъ. Впрочемъ, въ 70-хъ годахъ техническое совершенство считалось слишкомъ ненужнымъ, чтобъ кто-нибудь изъ художниковъ пожелалъ на него обратить вниманіе. Ужъ если Рѣпинъ при всемъ своемъ громадномъ колористическомъ талантѣ не всегда создавалъ истинно-прекрасныя по колориту и живописи вещи, то, разумѣется, отъ такихъ художниковъ, мелкихъ и скромныхъ, какъ Максимовъ, нечего ожидать чего-либо очень хорошаго въ этомъ отношеніи.

XXIV.

Какъ оно ни странно, но, думая о живописи шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ, менѣе всего приходитъ на умъ главный художественный дѣятель того времени—Крамской. Однако, если разобраться, то окажется, что оно вполнѣ естественно. Значеніе Крамского выразилось не въ его картинахъ. Крамской былъ болѣе художникомъ на словахъ, въ теоріи, нежели на дѣлѣ, въ творчествѣ.

Рѣпинъ описываетъ его намъ какъ разъ въ эпоху процвѣтанія Художественной артели и выставляетъ его чуть ли не какъ пророка: „Какіе глаза! не спрячешься, даромъ что маленькіе, сѣрые, свѣтятся... Какое серьёзное лицо, но голосъ пріятный, говоритъ съ волненіемъ. *Ну и слушаютъ же его!*... Онъ говоритъ какъ-то торжественно, *для всѣхъ*. Вотъ такъ *учитель*! Его приговоры и похвалы были очень вѣски и производили неотразимое дѣйствіе... Часто онъ увлекалъ въ какой-нибудь политическій или моральный споръ и тогда, мало по малу, публика настораживала уши, слѣдила и принимала дѣятельное участіе въ общественныхъ интересахъ. Онъ завладѣвалъ общимъ вниманіемъ“. Весьма вѣроятно, что не будь Крамского, не было бы и 9 сентября 1863 г., не было бы ни манифестаціи новаго направленія, ни, пожалуй, самаго направленія, такъ какъ разбросанные, безъ стойкихъ убѣжденій, безъ программы, талантливые молодые художники разсѣялись бы, прошли бы незамѣченными, остались бы безъ вліянія, постоянно тѣснимые и гонимые всесильнымъ академизмомъ и всякой пошлостью. Умъ и энергія Крамского объединили ихъ всѣхъ въ одно цѣлое, дали ихъ намѣреніямъ одну общую, опредѣленную цѣль, выработали для нихъ ученіе, хотя и узкое и неглубокое, но все же живучее (по крайней мѣрѣ на время) и ясное, за которое можно было стоять, на которое можно было ссылаться.

Однако, самъ Крамской былъ выше этого ученія—и въ этой относительной недосягаемости его взглядовъ для другихъ, разумѣется, и крылась отчасти его сила. Для Крамского все не сводилось къ нравоучительной проповѣди и къ потѣшнымъ разсказамъ изъ жизни. Въ немъ жилъ иной, болѣе высокій идеалъ: онъ первый, послѣ Иванова, среди русскихъ художниковъ, серьезно вникъ въ глубины искуства. Для него было ясно философское значеніе искусства и онъ съ большимъ пониманіемъ относился къ его формальной сторонѣ. Но



Крамской: Портретъ дочери художника.

Крамской былъ политикъ, большой знатокъ людей и русскаго общества. Онъ чувствовалъ, что не насталъ еще день, чтобъ привить русскому ходожественному міру святую святыхъ своихъ идей. Считая „общественное", „содержательное" и „изъ жизни" направленіе за извѣстный уже шагъ впередъ для русской живописи на пути отъ холодной и мертвой академической схоластики къ теплому и истинному искусству, онъ всѣми силами отстаивалъ это „общественное", „содержательное" и „жизненное" направленіе. Вся дѣятельность Крамского сводится къ призыву: „Впередъ безъ оглядки" къ жизни, подальше отъ мертвенныхъ формулъ. Въ этомъ именно его великое значеніе, громадная его заслуга передъ русскимъ художествомъ, а за нимъ и вся заслуга нашихъ художниковъ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ. Ихъ роль сводится къ тому же: къ окончательному и сознательному порѣшенію съ преданіемъ, съ рутинной школой, съ формализмомъ, и, въ то же время, полному страсти и интереса, къ стремленію къ жизни. Мы, переживающіе теперь другую стадію развитія искусства, жаждущіе, главнымъ образомъ, свободныхъ отъ всякаго насилія личностей, искреннихъ словъ и раскрытія высшихъ тайнъ жизни, мы тяготимся тѣмъ подчиненіемъ суетнымъ интересамъ, которое было въ художествѣ 60-хъ годовъ. Такъ и въ Крамскомъ намъ не очень понятна и симпатична проповѣдь рабской сплоченности и приниженное служеніе чисто мірскимъ, земнымъ интересамъ. Но мы не должны забывать, что Крамской въ душѣ желалъ иного, и только изъ осторожности не рѣшался проявить этого на дѣлѣ. Онъ считалъ, что покамѣстъ достаточно и того, если главные враги искусства— пустота и формализмъ—будутъ свержены и уничтожены. Въ этомъ стремленіи къ содержательности и къ искренности, но отнюдь не въ своемъ неудачномъ Христѣ, Крамской является истинымъ, хотя и не смѣлымъ и не особенно глубокимъ, продолжателемъ Иванова. Онъ привилъ русскимъ художникамъ серьёзное благовѣйное отношеніе къ дѣлу и внесъ хоть кое-какую высшую идею, хоть кое-какое „свѣщеннодѣйствіе" въ наше искусство.

„Проповѣдническая" дѣятельность Крамского помѣшала ему самому быть художникомъ. Любопытно, что до 70-хъ годовъ онъ, уже прославленный, какъ дѣятель, какъ вожакъ партіи, вовсе еще не выступалъ, какъ художникъ.



Крамской: Портретъ художника Литовченки.

Взяться за обязательный въ то время Некрасовскій и Щедринскій бичъ онъ не былъ въ состояніи, хотя и признавалъ значеніе его. Долгое время находясь подъ впечатлѣніемъ картины Иванова, Крамской рвался пойти той же дорогой. Онъ понималъ отлично, что существуютъ и другія, высшія задачи, нежели общественное служеніе, и прекрасно чувствовалъ, что въ искусствѣ эти задачи могутъ быть лучше всего разрѣшены. Къ сожалѣнію, онъ—одинокій—не зналъ, какъ и за что ему взяться. Потому-то онъ и метался всю свою жизнь, переходя отъ „Христа въ пустынѣ" къ „Русалкамъ", отъ „Руслана" къ „Радуйся Царю Іудійску", отъ „Иродіады" къ „Неутѣшному горю", отъ „Осмотра стараго дома" къ „Лунной ночи", каждый разъ истощаясь въ усиліяхъ найти выраженіе своему не вполнѣ найденному внутреннему идеалу. Ге не могъ быть ему товарищемъ и помощникомъ, какъ не достаточно логичный мыслитель, Толстой же и Достоевскій во взглядахъ на пластическое искусство всегда оставались слишкомъ позади него, чтобы служить Крамскому дѣльными совѣтами.—Онъ былъ слишкомъ одинокъ въ своихъ душевныхъ взглядахъ, а въ жизни его окружали люди, стоявшіе гораздо ниже его по умственному развитію. Поэтому то ему и было такъ трудно вырваться на волю и высказаться. Когда Гаршинъ спросилъ его, что онъ хотѣлъ выразить своимъ Христомъ—онъ отвѣтилъ такъ уклончиво, такъ путанно и неопредѣленно, что изъ этого обясненія можно понять только одно, а именно, что самъ Крамской въ точности не зналъ, зачѣмъ онъ взялся за эту тему, каково вообще его душевное отношеніе къ Христу. Какъ человѣкъ, зараженный позитивизмомъ, онъ допускалъ вообще *устарѣлость* христіанства въ будущемъ, но въ то же время, обладая безотчетной склонностью къ мистикѣ, онъ моментами вѣрилъ въ божественность Христа и даже искалъ сверхчувственнаго откровенія. Крамской, такъ же, какъ его ученикъ Рѣпинъ, типичные представители переходнаго состоянія общественной мысли. Въ этомъ отношеніи они оба, впрочемъ, далеко опередили своихъ сверстниковъ, изъ которыхъ громадное большинство было настолько ограничено, что непоколебимо вѣрило въ ту мелкую и черезчуръ уже наивную, но зато простую и, какъ будто, ясную теорію, которую передѣлали съ западныхъ образцовъ и приспособили для юнаго русскаго художества доморощенные Прудоны.

Главная черта картинъ Крамского—это ихъ ненужность. „Пьяный отецъ

семейства" или „Чаепитіе на Мытищахъ" были *нужны* для тогдашняго общества, требовавшаго во всемъ указаній на мерзости русской жизни и напоминанія о томъ, что пора взяться за ихъ исправленіе. „Русалки" К. Маковскаго пришлись по вкусу охотникамъ до „пикантныхъ сюжетцевъ", „Грѣшница" Семирадскаго должна была нравиться тѣмъ многочисленнымъ любителямъ изящнаго, которые предпочитали А. Толстого Достоевскому и Макарта Тиціану. Но весьма порядочныя, весьма продуманныя и вовсе не убѣдительныя „Русалки" Крамского, его очень внимательное, совсѣмъ вѣрное, совсѣмъ точное, прекрасно и даже удивительно выразительно изображенное „Неутѣшное горе", его очень изстрадавшійся, но неизвѣстно почему и во имя чего, „Христосъ"—никому не могли сказать рѣшительнаго, потрясающаго или хотя бы утѣшительнаго слова. Все, что было сдѣлано имъ, въ смыслѣ рисунка и даже живописи, было неизмѣримо выше (за исключеніемъ однѣхъ картинъ Рѣпина) того, что дѣлалось вокругъ него въ русской живописи, все это носило слѣды строгаго изученія и серьезнаго отношенія къ дѣлу. Здѣсь и тамъ прорывалась свѣтлая мысль, глубокое сочувствіе къ людямъ или пониманіе поэзіи, и все таки въ цѣломъ Крамской остался мертвымъ, неяснымъ, а главное *ненужнымъ* художникомъ. Врядъ-ли могутъ и могли быть *поклонники* Крамского, какъ живописца, врядъ-ли кто вспомнитъ о немъ, говоря о *живописи* 60-хъ и 70-хъ годовъ. Однако, стоитъ только перейти къ исторіи взглядовъ и направленій въ русскомъ художествѣ, какъ сейчасъ же придутъ на умъ его огненныя рѣчи, его воодушевляющія письма и тогда непремѣнно всякій преисполнится глубокимъ уваженіемъ къ этому прекрасному и умному человѣку, пламенному энтузіасту искусства и неутомимому дѣятелю, не знавшему ни корысти, ни зависти.



Ге: Портретъ Герцена.

Это уже давно рѣшено во мнѣніи людей, интересующихся русскимъ искусствомъ, что картины Крамского почтенны, порядочны, но и скучноваты, какъ то „ненужны", однако, всѣ до сихъ поръ стараются выгородить одну область его творчества: портреты, находя, что они превосходны. Такъ-ли это? Не говоритъ-ли при этомъ желаніе сохранить за этимъ милымъ и драгоцѣннымъ для всѣхъ дѣятелемъ, хотя бы эту одну положительную сторону его художественнаго творчества? Нѣтъ сомнѣнія, что портреты Крамского и похожи, и въ большинствѣ случаевъ хорошо нарисованы, сухо, но и очень порядочно писаны, а нѣкоторые изъ нихъ (напримѣръ портретъ Литовченки) обла-



И. Е. Рѣпинъ.

било, такъ это только пошловатые разсказики Вл. Маковскаго и ему подобныхъ. На „Передвижныхъ" мы учились жизни и на этихъ урокахъ самымъ драгоцѣннымъ, самымъ желаннымъ и свѣтлымъ словомъ намъ всегда представлялось послѣднее созданіе Рѣпина. Это слово казалось и тогда уже обыкновенно нѣсколько недосказаннымъ, непродуманнымъ, но эти недостатки возмѣщались изумительной страстностью и увлекательностью исполненія. Иногда насъ, впрочемъ, смущала и нѣкоторая непослѣдовательность, какая-то случайность, эпизодичность въ выборѣ Рѣпинымъ своихъ сюжетовъ. Но на это мы уже потому были готовы не обращать вниманія, что были убѣждены: главныя слова Рѣпина впереди. На всю его дѣятельность 70-хъ и 80-хъ годовъ смотрѣли, какъ на приготовленіе, какъ на предисловіе къ чему-то безконечно болѣе важному и значительному. Какъ глубоко возмущали насъ тогда нелѣпые критики, бранившіе въ любимомъ мастерѣ то, что было достойно хвалы (его энергію, его живописный размахъ, его искренность), и пропускавшіе безъ вниманія то именно, что и тогда уже указывало на какой-то серьезный грѣхъ въ его искусствѣ!

Годы прошли. Рѣпинъ все еще и теперь въ полной силѣ таланта и мастерства, но ожидать отъ него *новыхъ* словъ нечего. Онъ все сказалъ, онъ весь безъ утайки предсталъ передъ нами и теперь уже можно сказать рѣшительное слово объ этомъ большомъ художникѣ. Можно, но въ то же время опасно, такъ какъ безъ сомнѣнія, мы, современники, находимся въ самыхъ невыгодныхъ для правильной оцѣнки условіяхъ. Нашъ приговоръ, фатально, будетъ несправедливымъ и одностороннимъ. Нѣтъ достаточной отдаленности, чтобъ судить о настоящей величинѣ Рѣпина, нѣтъ достаточнаго спокойствія, чтобъ безпристрастно говорить о художникѣ, который, благодаря своей чрезмѣрной впечатлительности и нервности, такъ часто мѣнялъ свое отношеніе къ молодому искусству, переходя отъ ярой защиты его къ безпощадной враждѣ. Рѣпинъ—законченная личность, но *для исторіи онъ еще не готовъ*, установить къ нему правильное отношеніе, сдѣлать его творчеству правильную оцѣнку въ данную минуту невозможно. Мы думаемъ, однакожъ, что наше вполнѣ *искреннее* мнѣніе послужитъ нѣкоторому разъясненію этого вопроса.

Одно только можно сказать уже теперь съ полной увѣренностью. Рѣпинъ не оказывается тѣмъ *великимъ художникомъ*, какимъ многіе, кому онъ былъ дорогъ, желали его когда-то видѣть. Онъ не тотъ здоровый и простой реалистъ, какимъ онъ представлялся въ былое время, въ сравненіи со своими товарищами—вовсе уже не простыми и здоровыми реалистами. Напротивъ того, и онъ оказывается скорѣе какимъ-то чрезмѣрно разностороннимъ, неточнымъ и неглу-

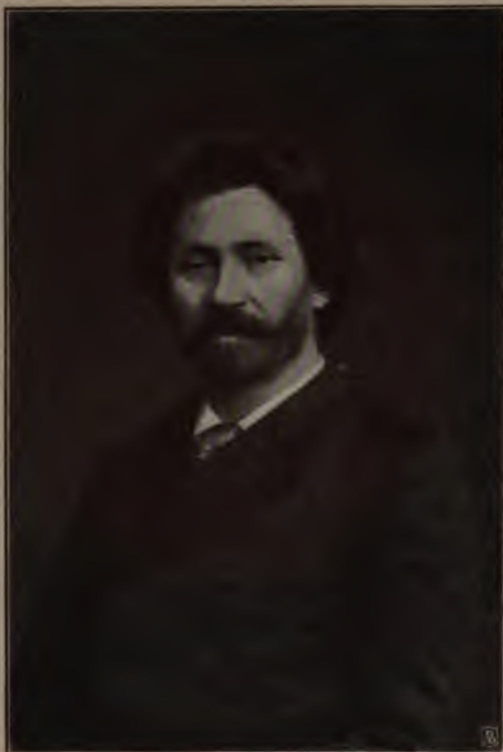
крытаго въ лѣсъ окна, дѣвушки, которая производила такое сильное впечатлѣніе на выставкѣ 1893 г. Ге, вдохновлявшемуся здѣсь непосредственно жизнью, удалось въ этихъ вещахъ лучше, богаче и очевиднѣе выразить всю глубину своей натуры, весь свой даръ проникновенія въ психическія тайны, нежели въ своихъ религіозныхъ картинахъ, гдѣ исполненіе до такой степени всегда оставалось позади намѣренія, вѣроятно, вслѣдствіе полнаго невниманія его къ формальной сторонѣ дѣла. Его портреты такъ мучительно думаютъ и такъ зорко смотрятъ, что становится жутко, глядя на нихъ. Не внѣшняя личина людей, но точно такъ же, какъ въ нѣкоторыхъ старыхъ итальянскихъ портретахъ, самая изнанка—загадочная, мучительная и страшная—вся въ нихъ открыта наружу.

XXV.

Среди художниковъ 60-хъ и 70-хъ годовъ самымъ крупнымъ и замѣчательнымъ является Рѣпинъ. Если прежнія сравненія его съ Веласкецомъ и Гальсомъ и кажутся теперь преувеличенными, то все же несомнѣнно, что по своему огромному, совершенно изъ ряда вонъ выходящему таланту онъ достоинъ занять одно изъ наиболѣе видныхъ мѣстъ въ исторіи — и ни одного только русскаго—искусства. Въ XIX в., впрочемъ, не было и не могло быть Веласкецовъ и Гальсовъ. Отсутствіе живой школы (и замѣна ея академической схоластикой), огрубѣніе вкуса общества, болѣзненная нервность, всевозможныя разсудочныя теоріи и, наконецъ, нелѣпая газетная критика — составляли непреодолимыя преграды для нормальнаго развитія художественныхъ личностей. Рѣпинъ менѣе чѣмъ кто-либо могъ избѣжать общей участи. Этого страстнаго, чрезмѣрно увлекающагося человѣка вовлекло въ общій круговоротъ, онъ сбился съ истинно художественнаго пути и оставилъ свой удивительный даръ недоразвитымъ, „сырымъ“. Мы теперь въ его творчествѣ видимъ скорѣе только намеки и недосказанныя слова, нежели ясно выразившееся цѣлое.

Мы назвали Рѣпина ученикомъ Крамского и, дѣйствительно, Рѣпинъ не только „воспитался на Крамскомъ“, не только въ юности заразился его жаждой просвѣщенія и служенія общественности, но и затѣмъ всю свою жизнь стремился, согласно завѣтамъ Крамского, посредствомъ картинъ своихъ выяснять и поучать. Онъ постоянно влюблялся въ новыя и противуположныя другъ другу истины, причемъ чаще увлекался внѣшнимъ блескомъ, величіемъ этихъ идей, нежели ихъ сущностью. Если Брюлловъ, Ивановъ и Бруни представляютъ собой грустныя, трагическія жертвы недоразумѣнія, царившаго въ нашемъ художествѣ въ первую половину вѣка, если можно сказать, что они пожертвовали свои колоссальные таланты на служеніе чему-то недостойному, лживому и ненужному, то Рѣпинъ съ его громаднымъ и исключительнымъ дарованіемъ является еще болѣе печальной жертвой недоразумѣнія, царившаго въ русскомъ обществѣ въ концѣ XIX вѣка.

Когда, бывало, осмотрѣвъ вялую и нелѣпую Академическую выставку, мы затѣмъ отправлялись къ „Передвижникамъ“, насъ каждый разъ охватывало удивительно отрадное чувство. Казалось, точно мы изъ смрадной и темной казармы, съ ея несносной муштровкой и шаблоннымъ порядкомъ, вышли прямо за городъ въ деревню, на просторъ, на свѣжій воздухъ, къ народу. Тогда мы не чувствовали той фальши, которая была и въ этомъ творчествѣ. Если насъ что-либо коро-



И. Е. Рѣпинъ.

било, такъ это только пошловатые разсказики Вл. Маковскаго и ему подобныхъ. На „Передвижныхъ" мы учились жизни и на этихъ урокахъ самымъ драгоцѣннымъ, самымъ желаннымъ и свѣтлымъ словомъ намъ всегда представлялось послѣднее созданіе Рѣпина. Это слово казалось и тогда уже обыкновенно нѣсколько недосказаннымъ, непродуманнымъ, но эти недостатки возмѣщались изумительной страстностью и увлекательностью исполненія. Иногда насъ, впрочемъ, смущала и нѣкоторая непослѣдовательность, какая-то случайность, эпизодичность въ выборѣ Рѣпинымъ своихъ сюжетовъ. Но на это мы уже потому были готовы не обращать вниманія, что были убѣждены: главныя слова Рѣпина впереди. На всю его дѣятельность 70-хъ и 80-хъ годовъ смотрѣли, какъ на приготовленіе, какъ на предисловіе къ чему-то безконечно болѣе важному и значительному. Какъ глубоко возмущали насъ тогда нелѣпые критики, бранившіе въ любимомъ мастерѣ то, что было достойно хвалы (его энергію, его живописный размахъ, его искренность), и пропускавшіе безъ вниманія то именно, что и тогда уже указывало на какой-то серьезный грѣхъ въ его искусствѣ!

Годы прошли. Рѣпинъ все еще и теперь въ полной силѣ таланта и мастерства, но ожидать отъ него *новыхъ* словъ нечего. Онъ все сказалъ, онъ весь безъ утайки предсталъ передъ нами и теперь уже можно сказать рѣшительное слово объ этомъ большомъ художникѣ. Можно, но въ то же время опасно, такъ какъ безъ сомнѣнія, мы, современники, находимся въ самыхъ невыгодныхъ для правильной оцѣнки условіяхъ. Нашъ приговоръ, фатально, будетъ несправедливымъ и одностороннимъ. Нѣтъ достаточной отдаленности, чтобъ судить о настоящей величинѣ Рѣпина, нѣтъ достаточнаго спокойствія, чтобъ безпристрастно говорить о художникѣ, который, благодаря своей чрезмѣрной впечатлительности и нервности, такъ часто мѣнялъ свое отношеніе къ молодому искусству, переходя отъ ярой защиты его къ безпощадной враждѣ. Рѣпинъ—законченная личность, но *для исторіи онъ еще не готовъ*, установить къ нему правильное отношеніе, сдѣлать его творчеству правильную оцѣнку въ данную минуту невозможно. Мы думаемъ, однакожъ, что наше вполнѣ *искреннее* мнѣніе послужитъ нѣкоторому разъясненію этого вопроса.

Одно только можно сказать уже теперь съ полной увѣренностью. Рѣпинъ не оказывается тѣмъ *великимъ художникомъ*, какимъ многіе, кому онъ былъ дорогъ, желали его когда-то видѣть. Онъ не тотъ здоровый и простой реалистъ, какимъ онъ представлялся въ былое время, въ сравненіи со своими товарищами—вовсе уже не простыми и здоровыми реалистами. Напротивъ того, и онъ оказывается скорѣе какимъ-то чрезмѣрно разностороннимъ, неточнымъ и неглу-



Рѣпинъ: Бурлаки.



Рѣпинъ: Іоаннъ Грозный.

богимъ „учителемъ", вѣчно стремившимся высказать свое мнѣніе по поводу послѣднихъ толковъ. Въ сущности, и онъ презрѣлъ самую живопись, меньше всего обратилъ вниманіе на внутренній смыслъ красокъ и линій. Положимъ, впослѣдствіи, слѣдуя перемѣнѣ, произошедшей въ общественномъ мнѣніи, Рѣпинъ заразился болѣе художественными взглядами, но, во-первыхъ, это случилось съ нимъ тогда, когда художественная его личность уже вполнѣ сложилась и не могла болѣе измѣниться, во-вторыхъ, и это обращеніе его было недостаточно серьёзнымъ и убѣжденнымъ, а носило оттѣнокъ модный.

Рѣпинъ плохой мыслитель. Это—человѣкъ, вполнѣ зависящій отъ настроенія минуты, отъ послѣдняго впечатлѣнія. Въ этомъ, положимъ, лучше всего сказывается его глубоко - художественная натура, призванная отражать все, что творится вокругъ нея. Но, къ сожалѣнію, Рѣпинъ явился въ такой моментъ, когда то, что творилось, скорѣе можно было передать на словахъ, нежели въ образахъ. Рѣпинъ—дитя общества и времени, отвергнувшихъ внѣшнюю культуру, слѣдовательно и пластическое искусство. Онъ развился въ эпоху самаго чудовищнаго огрубѣнія формальной стороны русской жизни и ему негдѣ было найти спасеніе отъ этой грубости, негдѣ познать самую суть святой красоты. Впослѣдствіи и Рѣпинъ также принялъ за красоту гипсовую скуку Академіи и увѣровалъ въ то, что твердилось въ казенномъ учебникѣ эстетики.

Отсутствіе въ Рѣпинѣ, при полной его сбитости и, мы бы сказали податливости, истинной, „Перовской" силы обличителя и разскащика способствовало прежде тому, что мы его *особенно* любили. Именно благодаря отсутствію этой силы мы мало обращали вниманія на тѣ разсказы и уроки, которые онъ вкладывалъ въ свои картины. Въ „Крестномъ Ходѣ" насъ, разумѣется, не прельщало наивное сопоставленіе фанатическихъ богомольцевъ и грубыхъ жандармовъ, но исключительно только красота превосходно переданнаго знойнаго дня и великолѣпно выраженнаго движенія живописной толпы. Въ „Не ждали" нашъ глазъ скользилъ по ходульной мелодрамѣ, по довольно поверхностно созданнымъ типамъ, но зато съ наслажденіемъ останавливался на превосходно написанномъ Intérieur'ѣ, на сильныхъ сѣрыхъ краскахъ, на бодрой, простой живописи. Въ „Садкѣ" насъ поражала выдержанность колорита, въ „Іоаннѣ" и „Казакахъ"— сочность и размахъ кисти, славныя, ясныя краски. Во имя всего этого мы готовы были простить, какъ полное отсутствіе сказочности въ первой картинѣ, такъ и случайность, эпизодичность и неубѣдительность въ двухъ послѣднихъ.

Необходимо, впрочемъ, замѣтить, что много при этомъ способствовало восторгу наше собственное невѣжество. Теперь это кажется страннымъ, но, дѣйствительно, въ 70-хъ и еще 80-хъ годахъ, не существовало никакой связи между нами и истинно художественнымъ творчествомъ на Западѣ; никакого отношенія также не существовало къ исторіи искусства. Мы изъ всей западной живописной школы знали только однихъ оффиціальныхъ художниковъ, скучныхъ академиковъ вродѣ Бугеро́, Кабанеля, Жерома, Пилоти или салонныхъ кондитеровъ вродѣ Макарта, Зихеля, Лефевра, а также кое кого изъ забавниковъ-анекдотистовъ. Объ англійскихъ прерафаэлитахъ (если не считать совершенно даромъ прошедшей статьи Григоровича 1862 г.) у насъ заговорили только лѣтъ 8 тому назадъ; Вѣклинъ, Менцель, Уистлеръ и Лейбль вовсе не были извѣстны; Милле́, Коро и импрессіонисты считались шарлатанами, выдвинутыми парижскими торговцами. Но именно за послѣднія 10 лѣтъ положеніе дѣлъ рѣзко измѣнилось. Частыя выставки иностранныхъ художниковъ, устраиваемыя въ Петербургѣ и Москвѣ, общедоступность заграничныхъ путешествій, распространенность иллюстрированныхъ изданій объ искусствѣ — все это раскрыло многія тайны, все это сблизило насъ съ Западомъ. Въ результатѣ



Рѣпинъ: Не ждали.

получилось, что для насъ теперь западное искусство стало такимъ же близкимъ и знакомымъ, какъ наше родное. Знаніе же это повело къ тому, что мы, наконецъ, иначе взглянули и на наше родное искусство. Требованія наши къ *живописи* неизмѣримо повысились. И вотъ, приложивъ затѣмъ „эту „общеевропейскую" мѣрку къ тому, что было сдѣлано въ нашемъ художествѣ, сейчасъ же обнаружился низкій *художественный* уровень нашей живописи. При этомъ оказалось, не смотря на все желаніе выгородить прежняго бога, что и Рѣпинъ не чуждъ общихъ недостатковъ, общаго варварства. И онъ, по сравненію съ истинными колоссами европейскаго искусства, показался теперь вовсе не такимъ великимъ и поразительнымъ, какимъ онъ прежде представлялся. Его ореолъ живописца померкъ и тотчасъ же стала досадливо колоть глаза „содержательная" сторона его картинъ.

Когда теперь осматриваешь Третьяковскую галлерею, то ожидаешь, по старой привычкѣ, получить отъ Рѣпинской залы, въ которой собраны лучшія картины мастера, все то же прекрасное, высокое наслажденіе, какое испытывалъ въ былое время, восхищаясь всѣми этими картинами на „Передвижныхъ". Однако, эффектъ получается иной. Обзоръ всего творенія Рѣпина въ цѣломъ заставляетъ насъ хоронить одну изъ самыхъ драгоцѣнныхъ иллюзій.—Чисто живописныя до-

стоинства Рѣпинскихъ произведенiй оказываются далеко не столь высокими, какъ то намъ казалось прежде, за то литературная сторона его картинъ и даже портретовъ непрiятно колетъ глаза, а въ иныхъ случаяхъ представляется прямо невыносимой. Со всѣхъ сторонъ до насъ доносятся скучныя *убѣжденiя*, забытыя, завядшiя *слова*; тамъ же, гдѣ мы прежде видѣли живописное великолѣпiе „равное Рембрандту и Веласкецу", насъ теперь поражаетъ что-то сырое, художественно-непродуманное и не культурное: мятый, сбитый рисунокъ, „приблизительныя" краски, жесткая, небрежная живопись. Рѣпинъ безспорно огромный, но малоразвитой и въ то же время вовсе не наивный талантъ.

Приблизительность, непродуманность, дѣйствительно, самыя подходящiя слова для характеристики Рѣпинской живописи. И въ сторону содержанiя, и въ сторону исполненiя она приблизительна, непродуманна. Рѣпинъ, мягкiй человѣкъ, съ нѣжнымъ, но непостояннымъ сердцемъ, съ яркимъ умомъ, развившимся однако не въ глубину и не въ высоту, но какъ то въ ширину. Впечатлительность у него большая, но не цѣпкая, не прочная. Въ этомъ мощномъ силачѣ, какъ оно ни странно, много женственнаго: нѣжнаго, мягкаго, но и не вѣрнаго, не прочнаго. Онъ именно по женски любитъ жизнь, вѣчно, какъ женщина, по модѣ, мѣняя свое отношенiе къ ней, увлекаясь, и очень страстно, внѣшнимъ блескомъ явленiй, откровенно, искренно, но ужъ больно часто мѣняя свою точку зрѣнiя *на все*. Живи онъ въ другое время, болѣе простое, болѣе ясное, въ которое сказывалось бы опредѣленное, неизмѣнное увлеченiе красотой жизни—всѣ эти черты были бы ему только въ пользу. При его колоссальномъ дарованiи, имѣющемъ по силѣ и размаху, дѣйствительно, много общаго съ великими нидерландскими и испанскими живописцами XVII вѣка, эта впечатлительность, эта любовь къ внѣшности поддерживала бы его въ постоянномъ энтузiазмѣ отъ жизни, заставила бы его сконцентрировать всѣ свои усилiя на то, чтобъ вырвать отъ жизни секретъ ея прелести, направила бы его на чисто живописныя задачи, въ которыхъ сила Рѣпина могла бы проявиться съ полнымъ великолѣпiемъ. Тогда Рѣпинъ подарилъ бы русское искусство тѣмъ, что болѣе всего было нужно русскому искусству—прелестью живописи, высокими чарами живописной красоты!

Но Рѣпинъ попалъ въ Петербургъ въ 1863 г., въ самый разгаръ революцiоннаго движенiя, всего за нѣсколько дней до выхода „13-ти" изъ Академiи и, какъ страстный, впечатлительный человѣкъ, онъ, естественно, долженъ былъ отдаться всей душой молодому теченiю, весь проникнуться его духомъ. Отчасти, впрочемъ, это было и благотворно для него (какъ вообще шестидесятничество было благотворно для русскаго искусства). Въ тѣ времена онъ все равно не могъ бы пойти своей дорогой—слишкомъ онъ былъ для того мало образованъ и сформированъ—а не слѣдуя за Крамскимъ и Стасовымъ, онъ навѣрное отдалъ бы весь свой талантъ на служенiе тому же ложному идеалу, которому отдали свои таланты Флавицкiй, Гунъ и Семирадскiй. Вѣдь преклонялся же онъ затѣмъ, по недоразумѣнiю, всю свою жизнь передъ всякими богами неакадемизма, вродѣ Матейко, Делароша и др., и вѣдь выступилъ же онъ, еще недавно, публично какъ яростный поклонникъ Брюллова. Пожалуй, все несчастiе Рѣпина вовсе даже не заключалось въ томъ, что онъ въ 60-хъ годахъ, въ годы своей юности, примкнулъ къ партiи Крамского, но въ томъ, что и впослѣдствiи, постоянно увлекаемый всевозможными теорiями, чаще всего антихудожественными (одно время онъ совсѣмъ было собрался бросить искусство и отдаться болѣе „полезной" дѣятельности), онъ такъ-таки и не съумѣлъ прiобрѣсти какое либо ясное отношенiе къ искусству.

Досадно и то, что Рѣпинъ, поѣхавъ за границу уже (послѣ того, что онъ проявилъ свое чудесное дарованiе въ „Бурлакахъ"), и тамъ не проникся болѣе



И. Е. Рѣпинъ: Запорожцы.

свѣжими художественнными идеалами. Теперь очень трогательно читать его первыя письма изъ за границы. Его дерзкая переоцѣнка стараго искусства даже симпатична. Она доказываетъ его смѣлость и бодрость. Но все же нельзя отрицать, что эти письма рисуютъ его какъ человѣка, совершенно неподготовленнаго для художественныхъ воспріятій, и въ тоже время уже не достаточно наивнаго, чтобъ судить о вещахъ по простотѣ душевной, съ дѣтской ясностью, съ дѣтской правдой. Въ этихъ письмахъ чувствуется „полуварваръ", смѣлый до дерзости, но не свободный. Его юношески опрометчивое отрицаніе Рафаеля и Рима звучитъ такъ же дико, какъ шаблонный восторгъ отъ Рафаеля и Рима у Егоровыхъ и Брюлловыхъ. Но особенно досадно то, что Рѣпинъ совсѣмъ ничего не вынесъ изъ своего долголѣтняго пребыванія въ Парижѣ, что онъ и въ современномъ западномъ искусствѣ совсѣмъ не разобрался, и вслѣдствіе этого не смогъ перевоспитать себя на немъ. Его отношеніе къ импрессіонистамъ, къ Пювису и вообще къ самымъ отраднымъ явленіямъ европейской живописи послѣднихъ 40 лѣтъ почти вовсе не отличалось отъ отношенія къ нимъ толпы. Онъ всю жизнь такъ и остался при убѣжденіи, что все это шарлатаны и юродствующіе, находящіеся на откупу у парижскихъ торговцевъ. Въ Россію онъ вернулся, почти ничего не вкусивъ отъ европейской культуры, все тѣмъ же грубоватымъ прямолинейнымъ утилитаристомъ-шестидесятникомъ, готовымъ въ своей живописи „служить обществу", учить его, и не особенно довѣряющимъ самодавлѣющей силѣ „голаго искусства".

Въ продолженіе дальнѣйшей жизни Рѣпинъ также не могъ найти свою художественную цѣльность, будучи все время слишкомъ озабоченъ своимъ „общественнымъ значеніемъ". Онъ съ неустаннымъ нервнымъ напряженіемъ прислушивался то къ тому, то къ другому теоретику; безропотно соглашался слѣдовать за всякимъ потокомъ общественной мысли, не жалѣя себя, посѣщалъ всѣ передовыя гостиныя, всѣ модныя чтенія, безусловно не пропускалъ ни одного новаго явленія во всѣхъ сферахъ русской интеллигенціи. Замѣчательно довѣрчивый, онъ прилагалъ рѣшительно ко всему одинаковое вниманіе и любознательность. Нѣсколько наивно поклоняясь вообще идеѣ просвѣщенія, онъ сегодня умилялся трезвости

Стасова, завтра увлекался оргіазмомъ декадентовъ, сегодня былъ убѣжденнымъ либераломъ, завтра, но только на завтра, становился ярымъ адептомъ Толстого. Во всемъ этомъ много трогательнаго и почтеннаго. Рѣпинъ продѣлывалъ всѣ эти метаморфозы съ рѣдкой неутомимостью и полной добросовѣстностью, надѣясь пополнить недостатки своего образованія, надѣясь встать въ ровень съ лучшими представителями русской мысли, и только грустно отмѣтить фактъ, что никто не нашелся въ пустынѣ русскаго художественнаго міра, кто остановилъ бы Рѣпина въ этомъ блужданіи, указалъ бы ему на тщетность его, указалъ бы главнымъ образомъ на то, что эта его мучившая необразованность скорѣе для него—художника—преимущество, такъ какъ она могла бы дать ему возможность ярче и яснѣе видѣть жизнь, ближе встать къ народу, проще, такъ же какъ Милле, выразить народную и жизненную красоту въ живописи.

Рѣпина мучило убѣжденіе въ необходимости идейной подкладки въ картинахъ и, вмѣсто того, чтобъ видѣть эту идейность въ краскахъ и формахъ, онъ искалъ ее въ мысляхъ и въ словахъ. Содержательность картинъ онъ продолжалъ до самыхъ послѣднихъ дней видѣть въ томъ, что можно было *вычитать* изъ нихъ. Поэтому то онъ вѣчно прибѣгалъ къ литературнымъ темамъ, стремился какъ можно выразительнѣе, драматичнѣе разсказать свою злую сатиру, свою веселую повѣсть, свою мрачную трагедію или характерную сцену. Въ погонѣ за всѣмъ этимъ онъ пренебрегалъ живописью, красотой. А между тѣмъ въ его дарованіи не было той силы выраженія, той драматичности, наконецъ той глубины философскаго взгляда, во имя которыхъ только „содержательность“ терпима въ художественныхъ произведеніяхъ. Слабое мѣсто „Проводовъ новобранца“—это безучастныя лица, отсутствіе драмы, вялость разсказа; слабое мѣсто „Садки“—кукольность дѣйствующихъ лицъ, неубѣдительность фантастическаго элемента, отсутствіе сказки; слабое мѣсто „Софьи“—ея театральная поза, грубая нарочитость выраженія, отсутствіе исторіи; слабое мѣсто „Не ждали“—подстроенность фабулы, гримасы актеровъ, грубость повѣствованія; слабое мѣсто „Іоанна Грознаго“—натуга и пересолъ въ трагизмѣ; слабое мѣсто „Св. Николая“ — банальное выраженіе святаго, карикатурность остальныхъ; слабое мѣсто „Ареста“—мелодраматическій видъ героя и неумѣстный Кнаусовскій анекдотизмъ и т. д. Рѣпинъ живой и страстный человѣкъ. „Равнодушныхъ“ картинъ въ его твореніи трудно найти. Съ трудомъ придуманный почти случайно доставшійся ему сюжетъ въ большинствѣ случаевъ, все же увлекалъ его. Почти въ каждой изъ его главныхъ картинъ чувствуется не только расчетъ, не только разсудочность, но и жгучій темпераментъ, сильное, иногда даже нѣсколько припадочное увлеченіе. Однако этотъ драматизмъ его, хоть и искренній, хоть и очень страстный, все-же чисто актерскаго характера: неестественный и неглубокій. Его дѣйствующія лица, иногда очень ловко расположенныя, очень выразительно жестикулирующія, строющія весьма подходящія мимическія гримасы—истинные лицедѣи, играющіе идейную роль, а не люди, живущіе сосредоточенной, душевной жизнью. Лишь въ „Бурлакахъ“, написанныхъ въ юношескомъ пылу, подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ видѣннаго во время путешествія по Волгѣ, написанныхъ при томъ очень внимательно, съ нѣкоторой еще ученической робостью — есть истинный символизмъ, очень просто и ясно выраженная драма, вдобавокъ не лишенная классической объективности.

Лучше всего Рѣпину удавалась сатира, насмѣшка, карикатура, смѣшливый и злобный анекдотъ. Однако его картины и этого типа далеко не производятъ отраднаго впечатлѣнія на людей маломальски чуткихъ къ грубости. Въ такихъ картинахъ онъ нерѣдко пересаливалъ и впадалъ въ

шаржъ. Иныя изъ этихъ сценъ, не будь въ нихъ крупныхъ живописныхъ достоинствъ, легко можно было бы принять за произведенія Вл. Маковскаго. Въ „Крестномъ ходѣ“ довольно мѣтко и злобно подмѣчены смѣшныя стороны въ богомолкахъ, во „властяхъ“ и духовенствѣ, но всѣ эти детали производятъ скорѣе тягостное впечатлѣніе, благодаря своей нехудожественной подчеркнутости, какому то даже ломачеству. Въ „Запорожцахъ“ физіономіи нѣкоторыхъ казаковъ очень смѣшны и типичны, но въ общемъ эта картина все же производитъ впечатлѣніе какого то грубаго смѣхотворнаго зрѣлища. Въ „Св. Николаѣ“ единственное удачное мѣсто— это подлая ужимка византійскаго царедворца, въ „Арестѣ“ очень вѣрно схвачена холопья угодливость половаго, но эти черты въ обѣихъ картинахъ какъ то не вяжутся съ остальнымъ являются лишними, почти безтактными подробностями.



И. Рѣпинъ: Портретъ Пирогова.

А между тѣмъ какіе чудные по живописнымъ достоинствамъ куски во всѣхъ этихъ картинахъ Рѣпина, указывающіе на настоящую силу этого мастера и заставляющіе сожалѣть, что эта настоящая его сила не проявилась вполнѣ, проявилась какъ-то случайно, какъ будто даже помимо желанія художника. Какъ прекрасно задуманы черноватыя и все же колоритныя сумерки въ Иванѣ Грозномъ, заволакивающія темную, мрачную палату страшнаго царя! Какой природный колористъ сказался въ густыхъ лужахъ крови пролитыхъ на горячія краски персидскаго ковра. Великолѣпна также живописная задача въ обоихъ „Крестныхъ Ходахъ“ — чудный зеленый насыщенный тонъ въ одномъ и невыносимый, раскаленный солнцемъ воздухъ на второмъ. Какой подборъ благородно-однообразныхъ, сѣрыхъ красокъ въ „Запорожцахъ“, какъ хороша въ красочномъ отношеніи даже злополучная бѣлая бурка стоящаго спиной казака, являющаяся такимъ нелѣпымъ диссонансомъ въ повѣствовательной сторонѣ этой картины. Эта бѣлая бурка—очень характерный симптомъ въ Рѣпинѣ и далеко не единственный примѣръ въ его твореніи. Въ каждой картинѣ можно найти эту „бѣлую бурку“—такую-же уступку, сдѣланную разсказчикомъ-Рѣпинымъ живописцу-Рѣпину, и можно только пожалѣть, что первый не пожелалъ разъ навсегда и совершенно уступить второму. Даже въ самыхъ неудачныхъ вещахъ мастера есть эти великолѣпные *куски*, но за то и въ лучшихъ его картинахъ—это только куски, случайно, контрабандой пробравшіеся въ его идейныя созданія.

Трагизмъ положенія Рѣпина выразился особенно въ послѣдніе годы, когда

наконецъ наступило освобожденіе, какъ отъ оковъ академизма, такъ и отъ указки передвижниковъ. Рѣпинъ увлекся новымъ освободительнымъ движеніемъ, но тутъ же въ немъ запутался, принимая одно за другое. Увлеченный возрожденной идеей „чистой красоты", онъ, однако-же, не поклонился во имя ея Милле, Коро, Монэ и Дегасу но, къ великому соблазну русскаго художественнаго общества, сталъ превозносить Делароша и Брюллова. Въ то же время онъ вообразилъ, что и онъ способенъ на восторжествовавшій теперь идеализмъ въ живописи такъ же, какъ былъ на то способенъ Ивановъ. Уже такія несвоевременныя для 70-хъ и 80-хъ годовъ, темы, какъ „Садко", „Николай Чудотворецъ", указываютъ на то, что Рѣпинъ въ душѣ не былъ вѣрнымъ сыномъ передвижнической церкви, что его манило въ другія, болѣе возвышенныя сферы. Въ началѣ же 90-хъ годовъ онъ рѣшительно взялся за тотъ же сюжетъ, надъ которымъ промучился его учитель Крамской, такъ долго и тщетно пытавшійся связать идеализмъ съ самыми узкими позитивными теоріями. Однако Рѣпинъ, увлеченный трансцедентнымъ теченіемъ, появившимся въ русскомъ обществѣ за послѣднее десятилѣтіе, оставилъ реализмъ въ духѣ Крамского и Ге только для главнаго лица и не побоялся сгруппировать фантастическіе и мистическіе элементы вокругъ своего Ренановскагс Христа. Самая медленность созданія „Искушенія Христа", постоянныя и коренныя измѣненія, которымъ онъ подвергалъ эту картину, свидѣтельствовали о томъ, что Рѣпинъ наткнулся на такой же камень преткновенія, какимъ было „Явленіе Спасителя" для Иванова и „Мессалина" для Чистякова. Убѣжденный разсудкомъ въ необходимости созданія этой картины и вовсе не имѣя въ душѣ яснаго *образнаго* представленія о ней, онъ окончательно сбился съ пути въ погонѣ за непосильной, вѣрнѣе неподходящей задачей. Выставленная, наконецъ, въ 1901 г. картина превзошла и самыя грустныя ожиданія своей роковой неудачностью, своей безусловной неубѣдительностью. Даже обыкновенныя достоинства Рѣпинскихъ картинъ въ ней отсутствуютъ и она ничѣмъ не отличается отъ самыхъ заурядныхъ картинъ реально-религіознаго характера, которыми одно время такъ изобиловали иностранныя выставки. Можно вполнѣ утверждать, что при взглядѣ на нѣкоторыя прежнія картины Рѣпина мерещились геніальныя произведенія Веласкеца и Гальса. Глядя же на „Иди за мной Сатано" невольно вспоминается развѣ только любимецъ нѣмецкихъ салоновъ — Саша Шнейдеръ. Какъ досадно и обидно, до слёзъ обидно, что Рѣпинъ — этотъ геніально одаренный мастеръ, благодаря царившимъ въ нашемъ обществѣ недоразумѣніямъ, всю жизнь разбрасывался на лишнее и ненужное, и что теперь, когда настало давно желанное освобожденіе, онъ опять таки не обратился къ тому, въ чемъ его колоссальное дарованіе могло бы развернуться вполнѣ, но продолжаетъ лихорадочно метаться изъ стороны въ сторону, застревая иногда, подъ вліяніемъ чисто головныхъ увлеченій, на такихъ вещахъ, которыя всего менѣе ему доступны.

Въ Россіи за 100 лѣтъ было не мало чудныхъ и великихъ портретистовъ: Левицкій, Боровиковскій, Кипренскій, Венеціановъ, Брюлловъ, Перовъ, Ге и Сѣровъ вотъ тѣ высшія точки, которыхъ достигло портретное искусство въ Россіи. По своему таланту Рѣпинъ долженъ стоять во главѣ этого ряда. Въ его портретахъ въ особенности сказалась его близость къ великимъ мастерамъ прошлаго. Въ портретахъ Рѣпинъ достигъ высшей точки своей живописной мощи. Нѣкоторыя изъ нихъ прямо поразительны по тому темпераменту, съ которымъ они написаны. Но и портреты его не лишены обычныхъ недостатковъ. Рѣпинъ и въ нихъ не съумѣлъ держать себя скромно, въ сторонѣ. Онъ и въ нихъ, во что бы то ни стало, навязываетъ свою „рекомендацію" или „приговоръ". А между тѣмъ Рѣпинъ

никогда не былъ, подобно Перову или Ге, тонкимъ знатокомъ людей. Его характеристики или грубы, или прямо невѣрны, въ большинствѣ же случаевъ неясны и неопредѣленны, не смотря на всѣ его старанія выяснить и опредѣлить свою точку зрѣнія. Старое обвиненіе Рѣпинскихъ портретовъ въ „животности" въ „матеріализмѣ", не лишено основанія, такъ какъ, дѣйствительно духовнаго въ нихъ ничего нѣтъ. Но, *къ сожалѣнію*, оно и не вполнѣ точно, такъ какъ и до настоящаго матеріализма въ духѣ Гальса или Веласкеца имъ далеко. Они слишкомъ невнимательно и неряшливо писаны—„личина" и та въ нихъ слишкомъ неопредѣленна и безсодержательна. Рѣпинъ гнался въ нихъ за тѣмъ, за чѣмъ ему не дано было угнаться—за душой, и, въ этомъ преслѣдованіи, онъ слишкомъ игнорироровалъ то, что было въ его распоряженіи: представить, по крайней мѣрѣ, съ полнымъ блескомъ и полной красотой „документъ наружнаго вида". Въ двоякомъ отношеніи портреты Рѣпина грубы, они грубо поняты и грубо исполнены. Знаменательно, что самый удачный, единственно удачный изъ его портретовъ Толстого, это тотъ, гдѣ яснополянскій пророкъ изображенъ въ небольшой фигуркѣ, за плугомъ. Въ этомъ портретѣ никакого Толстого нѣтъ,—зато представлена милая картина деревенской жизни: изображенъ какой то почтенный патріархъ-крестьянинъ, въ славный сѣренькій день—пашущій среди чернаго, одноцвѣтнаго, весенняго пейзажа. Если бы Рѣпинъ дѣлалъ всю свою жизнь только подобное этой картинѣ, если бы всю жизнь онъ оставался милымъ, задушевнымъ, роднымъ поэтомъ, онъ былъ бы и для насъ, и для потомства безконечно дороже, нежели теперь, создавъ свою пеструю, разношерстную и въ сущности *бездушную* коллекцію „содержательныхъ" картинъ.

За всѣмъ тѣмъ, значеніе Рѣпина въ исторіи русскаго искусства разумѣется, громадно. Среди рабски приниженнаго передъ литературой, въ живописномъ-же отношеніи немощнаго, лепета передвижниковъ его энергично, страстно написанныя картины производятъ сильное и художественное впечатлѣніе. Онѣ не такъ хороши, какъ *могли бы* быть, но все-же они безконечно выше всего, что было сдѣлано со временъ Кипренскаго, до нашихъ дней. Сила его таланта настолько велика, что она все же проявилась съ удивительной мощью, и несмотря на всѣ преграды, лежавшія въ условіяхъ времени и въ самой личности Рѣпина. Картины Рѣпина все-же настоящія *картины*; разсказы, уроки вложенныя въ нихъ сбиваютъ, портятъ, но не уничтожаютъ истинно художественнаго впечатлѣнія. Рѣпинъ вполнѣ живой, *жизненный* и, если не „великій", то хорошій, большой, славный художникъ. Не будь его, все передвижническое дѣло прошло бы безслѣдно. Передвижники побѣдили Академію, но только Рѣпинъ указалъ силой своего таланта дальнѣйшій путь къ живописной красотѣ.

XXVI.

Около Рѣпина, съ меньшимъ талантомъ, но съ большей послѣдовательностью подвизался Савицкій. Онъ выступилъ даже ранѣе Рѣпина еще въ 1868 г., однако важной подпорой Передвижниковъ онъ сталъ лишь послѣ того, какъ въ 1874 г. появилась его картина: „Ремонтъ желѣзной дороги", несомнѣнно однородная по духу и темѣ съ „Бурлаками". Изображенъ жаркій душный, лѣтній день. Вверхъ и внизъ по узкимъ досчатымъ дорожкамъ плетутся среди



Савицкій: Встрѣча иконы.

пыли и песковъ несчастные поденщики съ тачками. Наиболѣе „тузовою" вещью Савицкаго, впрочемъ, считается „Встрѣча иконы", появившейся на выставкѣ 1878 г.

Любопытно, что начиная уже съ Перова, духовенство и народное вѣрованье сдѣлались для русскаго прогрессивнаго искусства (совершенно въ духѣ западническаго позитивизма) самыми излюбленными темами для насмѣшекъ. Такихъ художниковъ, которые подобно Достоевскому пожелали бы взглянуть глубже и внимательнѣе на эту важнѣйшую сторону русской жизни и разобраться въ дѣлѣ, требовавшемъ самого серьёзнаго къ себѣ отношенія, не находилось вовсе. Религія для представителей шестидесятнической образованности казалась народнымъ суевѣріемъ, а служители религіи лѣнтяями, бездѣльниками, порочными сластолюбцами. Пощады имъ не было. Жирный монахъ на „Мытищахъ", невѣжественный монахъ, припертый къ стѣнкѣ доводами студентовъ (рисунокъ Перова), пьяный священникъ въ „Крестномъ Ходѣ", обжоры, лицемѣры и сплетники, собранные за „Монастырской трапезой", чудовищный „Протодьяконъ" Рѣпина, фатоватый дьяконъ и ханжеское ломанье въ „Крестномъ Ходѣ", глупый попъ на „Исповѣди", гнусный странникъ у В. Маковскаго, сладостный игуменъ на „Отъѣздѣ изъ Монастырской гостиницы" Корзухина вотъ типы, найденные русскими живописцами того времени въ одной изъ самыхъ важныхъ областей русской жизни. „Встрѣча иконы" Савицкаго какъ разъ одно изъ самыхъ характерныхъ въ этомъ *антиклерикальномъ* родѣ произведеній. Простой народъ, мужики, бабы и дѣти крестятся, кладутъ земные поклоны, толпятся вокругъ чудотворной Иконы, молятся на нее и прикладываются къ ней. Изъ кареты, въ которой привезли Икону, вылѣзаетъ жрецъ всего этого культа: нѣкое чудище, старый ужасный, очевидно въ развратѣ и пьянствѣ обрюзглый архіерей. Рядомъ съ нимъ дьячекъ, до полнаго отупѣнія привыкшій ко всѣмъ этимъ церемоніямъ, преспокойно упивается табачкомъ.

Впрочемъ, какъ „Ремонтъ", какъ „Встрѣча иконы", такъ и большинство послѣдующихъ вещей Савицкаго—сцены изъ жизни сибирскихъ бѣглецовъ, очень вѣрная и даже трогательная „Панихида зимой на кладбищѣ" и даже такая явно



Ярошенко: Заключенный.

неудавшаяся вещь, какъ „На войну", принадлежатъ, по силѣ выраженія, къ лучшему, что было сдѣлано передвижниками. Даже въ техническомъ отношеніи, картины эти, если и уступаютъ безконечно работамъ Рѣпина, то все-же являются вполнѣ удовлетворительными произведеніями, стоящими значительно выше общаго уровня школы. У Савицкаго, какъ и у всѣхъ прочихъ, мало настоящей, простой дѣйствительности, и у него все это скорѣе сцены, сгруппированныя ловкимъ и опытнымъ режиссеромъ изъ хорошо знающихъ роль актеровъ, но преимущество Савицкаго передъ другими: это бо́льшая объективность, иногда очень серьёзное вниманіе къ пейзажу, типамъ и позамъ. Его „Ремонтъ" (не смотря на намѣреніе автора) даже сразу и не примешь за произведеніе типичнаго передвижника и можно бы приписать какому либо запоздалому Венеціановцу, вродѣ Морозова, настолько просто и спокойно все срисовано съ натуры. Въ этой чертѣ—бо́льшей объективности сказывается принадлежность Савицкаго къ болѣе молодому, нежели Перовъ и Корзухинъ, поколѣнію.

Послѣднимъ столпомъ и знаменитостью среди передвижниковъ былъ Ярошенко, выступившій въ ихъ лагерѣ въ половинѣ 70-хъ годовъ. Ярошенко небылъ крупнымъ талантомъ и, не имѣя долгое время возможности всецѣло посвятить себя живописи, онъ остался въ техническомъ отношеніи совсѣмъ неумѣлымъ, стоящимъ ниже уровня (не особенно уже высокаго) всего общества. Однако имя его не должно заглохнуть, такъ какъ онъ слишкомъ типиченъ для конца 70-хъ и начала 80-хъ годовъ, для этого времени курсистокъ и студентовъ, бурной, рвавшейся къ геройству, наивно-прямолинейной молодежи и всевозможныхъ „мучениковъ идеи". Ярошенко иллюстрировалъ это время какъ въ сосредоточенныхъ, иногда очень характерныхъ и даже значительныхъ, этюдахъ-портретахъ, такъ и въ нѣсколько сентиментальныхъ и ужъ больно плохо-исполненныхъ картинахъ. Съ этими темами въ тѣсной связи стояли и другіе его излюбленные мотивы изъ жизни узниковъ. Въ ряду этихъ картинъ двѣ въ особенности имѣли большой успѣхъ: „Заключенный", съ томительной тоской глядящій въ крошечное оконце каземата на свѣтлый и вольный воздухъ, и „Всюду жизнь", гдѣ изображены разные типы преступниковъ и ссыльныхъ, *умиленно* наблюдающихъ изъ вагона, какъ ребенокъ одной изъ заключенныхъ женщинъ кормитъ голубей. Въ этомъ отношеніи къ своему пред-

мету, примирительному и сердечному, сказалась лирически-настроенная симпатичная природа художника. Единственно Ярошенко изъ всѣхъ своихъ товарищей подошелъ такимъ образомъ, хоть отчасти, въ намѣреніяхъ, къ автору „Мертваго Дома". И Ярошенко къ концу своей жизни все больше и больше удалялся отъ „сюжетности", стараясь передавать попросту дѣйствительность. Къ сожалѣнію не обладая достаточнымъ мастерствомъ, онъ не произвелъ въ этомъ родѣ ничего дѣйствительно прекраснаго въ художественномъ отношеніи.

XXVII.

Самой громкой славой, среди представителей „реалистическаго" и „обличительнаго" направленія, пользовался художникъ, стоявшій совсѣмъ въ сторонѣ отъ всѣхъ кружковъ и партій, никогда не участвовавшій на передвижныхъ выставкахъ, отказавшійся отъ какихъ-либо связей съ художественнымъ міромъ и шедшій вполнѣ самостоятельнымъ путемъ. То былъ Василій Верещагинъ,—самое, одно время, популярное во всемъ русскомъ искусствѣ лицо не только въ Россіи, но во всемъ мірѣ, заставившее волноваться и горячиться до одуренія не только Петербургъ и Москву, но и Берлинъ, Парижъ, Лондонъ и Америку.

Еще памятно, какъ 20 лѣтъ тому назадъ ломились на выставку Верещагина и какое чудовищное и огорашивающее впечатлѣніе производили его пестрыя и кровавыя картины. Выставки эти, устроенныя въ комнатахъ безъ дневнаго свѣта, увѣшанныхъ странными чужеземными предметами и уставленныхъ тропическими растеніями производили ужасный, непреодолимый эффектъ. Намъ ясно помнится, какъ толпилась передъ ярко освѣщенными электричествомъ громадными картинами непроницаемая, все растущая масса народа. Эти яркія или мрачныя гигантскія полотна, на которыхъ шагали феерично разодѣтые индусы, богато разукрашенные слоны съ магараджами на спинахъ, на которыхъ тянулись по горамъ въ глубокомъ снѣгу несчастные войска или попъ въ черной ризѣ отпѣвалъ подъ тусклымъ небомъ цѣлое поле обезглавленныхъ голыхъ покойниковъ—эти полотна дѣйствовали, какъ тяжелые кошмары горячки.

Памятны также и тѣ фанатическіе толки, которые происходили въ тѣ дни по поводу Верещагинскихъ картинъ и статей за каждымъ званымъ обѣдомъ, въ каждой гостиной и даже въ такихъ домахъ, гдѣ ни до, ни послѣ, никогда о живописи не говорилось ни слова. „Верещагинъ шарлатанъ и шутъ гороховый" рѣшительно утверждали противники; „Верещагинъ геній, какихъ еще не было въ искусствѣ" не менѣе рѣшительно, восторженно и неистово возражали имъ энтузіасты.

До Верещагина всѣ батальныя картины, какія только можно было видѣть у насъ во дворцахъ, на выставкахъ, въ сущности изображали шикарные парады и маневры, среди которыхъ мчался на великолѣпномъ конѣ фельдмаршалъ со свитой. Здѣсь и тамъ, на этихъ картинахъ въ очень умѣренномъ количествѣ и непремѣнно въ красивыхъ позахъ, были разбросаны pro forma нѣсколько чистенькихъ убитыхъ. Самая природа, окружавшая эти сцены, была причесана и приглажена такъ, какъ въ дѣйствительности этого не могло быть даже въ самые тихіе и спокойные дни, и при этомъ еще, всѣ такія картины и картинищи были всегда исполнены въ той сладенькой манерѣ,



Верещагинъ: Шипка—Шейково.

которую занесли къ намъ во времена Николая I Ладурнеръ, Зауервейдъ и нѣкоторое время проживавшій у насъ Раффе. Эту розовую манеру съ успѣхомъ съумѣли перенять всѣ наши доморощенные баталисты (Тиммъ, Коцебу, Филипповъ, Грузинскій, Виллевальде и друг.), написавшіе безчисленныя, очень вылощенныя, очень вкусненькія и убійственно однообразныя баталіи [1]).

Всѣ такъ были пріучены къ изображеніямъ войны исключительно въ видѣ занятнаго, приглаженнаго и розоваго праздника, какой то веселой съ приключеніями потѣхи, что никому и въ голову не приходило, что на самомъ дѣлѣ, дѣло выглядитъ не такъ. Толстой въ своемъ „Севастополѣ" и въ „Войнѣ и Мірѣ" разрушилъ эти иллюзіи, а Верещагинъ повторилъ затѣмъ въ живописи, то, что было сдѣлано Толстымъ въ литературѣ. Естественно, что, когда вмѣсто чистоплотныхъ картинокъ Виллевальда русская публика увидала картины Верещагина, вдругъ такъ просто, цинично разоблачившаго войну и показавшаго ее грязнымъ, отвратительнымъ, мрачнымъ и колоссальнымъ злодѣйствомъ, что публика завопила на всѣ лады и принялась всѣми силами ненавидѣть и любить такого смѣльчака.

Однако, споры, которые велись тогда объ Верещагинѣ, съ художественной точки зрѣнія были безумны и безтолковы. Споръ шелъ о „художникѣ" Верещагинѣ и, разумѣется, спорящіе не могли спѣться, не могли убѣдить другъ друга, такъ какъ самая постановка вопроса была сдѣлана неправильно.

Правы были тѣ, которые возмущались плохой живописью и другими техническими и формальными недостатками Верещагина. Многихъ совершенно естественно коробилъ весь „американизмъ" его выставокъ, все его безцеремонное самодовольство. Правы были тѣ, которые не находили духовной глубины, ни психическаго выраженія въ его картинахъ, а правдивость его красокъ и свѣта называли фотографичностью. Однако правы были и тѣ, которые были искренно потрясены выбран-

[1]) Среди баталистовъ одинъ лишь Пиратскій какъ будто былъ отчасти зараженъ методичностью и правдивостью Венеціановской школы, а также гостившаго у насъ нѣкоторое время прусскаго художника Крюгера. Впослѣдствіи два реалиста Дмитріевъ-Оренбургскій и Кившенко, рисовали сраженія по возможности точно (по крайней мѣрѣ въ топографическомъ отношеніи), однако и у нихъ въ баталіяхъ, исполненныхъ по оффиціальному заказу, война выходила только приличной и порядочной, но вовсе не страшной. Къ тому же, ихъ тоскливая сухая манера была, пожалуй, еще менѣе отрадна нежели надутая бравурность и элегантная нарядность Коцебу и Виллевальда.



Верещагинъ: Плевна.

ными сюжетами, удачной и умной подтасовкой композиціи, которые ссылались на произведенія Верещагина—очевидца и превосходнаго „знатока" всего изображеннаго, какъ на вѣскіе и драгоцѣнные документы.

Неправы были только обѣ стороны, что онѣ спорили. Однако въ этой „неправотѣ" не онѣ были повинны, но всѣ тѣ условія, которыя владѣли въ то время мнѣніемъ образованной толпы въ вопросахъ искусства. Тѣ, которые бранили Верещагина во имя красоты, къ сожалѣнію сами ничего въ красотѣ не смыслили, но поклонялись К. Маковскимъ, Семирадскимъ и прочимъ Брюлловскимъ декадентамъ. Тѣ, которые защищали Верещагина, требуя жизненности въ искусствѣ, какъ будто догадывались, гдѣ начинается истинная красота и истинное искусство, но, презирая форму, увлекаясь однимъ „содержаніемъ", они попирали самое существо красоты и искусства. Недоразумѣніе обострялось тѣмъ болѣе, что самое понятіе о живописной формѣ не только у насъ, но и за-границей какъ то затемнилось съ тѣхъ поръ, какъ искусство по милости выставокъ, кунсткритикерства и прочаго размѣна стало зависить отъ грубой, равнодушной, невѣжественой толпы, занятой, низменными, будничными интересами и ничего общаго съ высокимъ и святымъ дѣломъ познанія красоты не имѣющей.

Разумѣется, картины Верещагина обозначали шагъ впередъ въ смыслѣ солнца, свѣта и воздуха, но обозначали скорѣе какой то научный, а не художественный, шагъ впередъ. Такъ же точно успѣхи красочной фотографіи нельзя было бы обсуждать въ исторіи живописи. Верещагинъ, какъ изслѣдователь, ученый, этнографъ, путешественникъ, репортеръ имѣетъ большое значеніе. Но такъ же, какъ нельзя назвать Ливингстона или Пржевальскаго поэтами, хотя бы ихъ описанія были бы сдѣланы съ величайшей точностью, такъ точно и Верещагина нельзя считать истиннымъ художникомъ, за то, что онъ высмотрѣлъ съ громаднымъ трудомъ и упорствомъ, подъ всѣми широтами свѣта болѣе вѣрныя, нежели у своихъ предшественниковъ краски [1]). Изъ обозрѣнія его картинъ видно, что эти открытыя имъ новыя краски не радовали его своей прелестью, не восхищали его, что онъ всегда и всюду оставался тѣмъ же холоднымъ изслѣдователемъ, если чѣмъ любующимся, то только самимъ собой, своимъ усердіемъ, своей неустрашимостью и неутомимостью. Нельзя даже сказать, что его этюды Индіи и Средней Азіи, очень вѣрные и точные, яркіе и свѣтлые имѣли бы вліяніе на развитіе русской пейзажной живописи. Для этого они были слишкомъ чужды настоящимъ художникамъ, они были для нихъ столь же поучительны какъ анатомическіе

---

[1]) Въ сущности между какимъ-нибудь Зарянкой и Верещагинымъ въ этомъ отношеніи больше общаго, чѣмъ это можетъ показаться на первый взглядъ.

атласы, гербаріи или фотографіи. Въ нихъ отсутствуетъ нервъ, трепетъ, восторгъ: это сухія географическіе и этнографическіе документы.

Также точно и батальныя картины Верещагина. Онѣ трагичны тѣмъ *что* въ нихъ разсказано, но не тѣмъ, *какъ* это разсказано. Заслуга Верещагина передъ человѣчествомъ, какъ повѣствователя очень вѣрнаго и остроумнаго, проницательнаго и свѣдующаго, о такомъ важномъ дѣлѣ, какъ война,—огромна, но заслуга этого храбраго, до безумія неустрашимаго репортера, этого холоднаго, бездушнаго и безсердечнаго протоколиста, никогда не проникавшаго въ самую глубь явленій и даже не подозрѣвавшаго о существованіи такой глубины, заслуга его передъ искусствомъ, стремящимся какъ разъ найти въ загадочной значительности формъ разгадку высшихъ таинъ—равняется нулю. Верещагинъ не былъ никогда художникомъ, но вся его неутомимая, безкорыстная, беззавѣтно-преданная наукѣ и „видимой правдѣ" личность не лишена извѣстной грандіозности и принадлежитъ къ самому значительному, и достойному, что въ этомъ родѣ дала Россія.

XXVIII.

Мы уже указывали выше, что начиная съ 70-хъ годовъ въ либерально-передовыхъ кругахъ русскаго общества произошла крутая перемѣна въ настроеніи. Разочарованіе и отчаяніе привели къ цинизму. Обличеніе 60-хъ годовъ перешло сначала въ глумлѣніе, затѣмъ въ насмѣшку, наконецъ въ жалкое хихиканье и подтруниваніе. Въ живописи типичнымъ представителемъ этого отношенія къ жизни, было все творчество Владиміра Моковского, очень талантливаго художника и въ тоже время истиннаго декадента направленскаго и реалистскаго теченія. Вл. Маковскій не громилъ уже негодующими словами, но однообразно хихикалъ рѣшительно надо всѣмъ, на чемъ останавливалось его холодное, въ сущности безсердечное вниманіе. Да и насмѣхался то онъ не во имя какой либо, хотя бы наивно понятой и даже чисто-практической, земной, но все же высшей идеи, но только изъ горделиваго, отталкивающаго чувства своего превосходства надъ другими.

Не техническіе недостатки насъ такъ ужасно теперь коробятъ въ его творчествѣ. Наоборотъ въ техническомъ отношеніи Вл. Маковскій никогда не отставалъ отъ своихъ товарищей, и даже скорѣе ушелъ впередъ въ смыслѣ живописи и свѣта отъ худаго малеванія и жесткихъ красокъ Перовыхъ и Корзухиныхъ. Онъ всегда очень остроумно пользовался техническими завоеваніями своихъ современниковъ: Рѣпина, Семирадскаго, Константина Маковскаго, позже Кузнецова и Сѣрова; по временамъ его кисть обнаруживаетъ довольно виртуозную бойкость; его краски, особенно въ 80-хъ годахъ, не лишены извѣстной свободы и яркости, неизвѣстныхъ поколѣнію 60-хъ годовъ; его рисунокъ, хоть и поверхностный и хлёсткій, всегда отличался извѣстной ловкостью и гибкостью. Но въ исторіи искусства тѣ, которые идутъ въ хвостѣ у другихъ, не могутъ сохранить значеніе выдающихся художниковъ, хотя бы они все время и пользовались всѣмъ, что изобрѣталось новаго и лучшаго въ ихъ время. Тѣмъ менѣе—Вл. Маковскій, который по сравненію со своими прототипами Ѳедотовымъ и Перовымъ въ самомъ характерѣ является упадочникомъ, такъ какъ его мелкое и ничтожное



В. Маковскій: Крахъ банка.

искусство никакъ не можетъ считаться на одной высотѣ съ серьезнымъ, внимательнымъ и горячимъ творчествомъ того и другого мастера.

Весь успѣхъ В. Маковскаго объясняется тѣмъ, что онъ разбавилъ вѣское, нѣсколько даже тяжелое искусство своихъ предшественниковъ жиденькимъ, умѣренно подогрѣтымъ бульонцемъ своего острячества, своей яко-бы объективности. Это пришлось очень по вкусу тому слабенькому и уже пришибленному аріергарду, который робко плелся за шестидесятническимъ войскомъ, говорившимъ по крайней мѣрѣ въ азартѣ и неистовствѣ—слѣдовательно все же въ пылу горячки, слѣдовательно — вдохновенно. В. Маковскій былъ только теплъ и эта его „только теплота" объясняетъ, въ нѣкоторой степени, сочувствіе къ нему Достоевскаго, которому „Бѣсы" до того были мерзки, что все что являлось реакціей противъ нихъ, хотя бы даже такой „только теплой" филистерской, анти-художественной реакціей, какъ живопись В. Маковскаго—ему было дорого.

В. Маковскій не товарищъ старымъ голландцамъ, (такъ же, какъ не товарищъ имъ Кнаусъ), но онъ и не товарищъ Хогарту, рѣшительному и смѣлому грубіану, отлично знавшему англійскую жизнь, безъ стѣсненія издѣвавшемуся надъ тѣмъ, что было въ ней дѣйствительно порочнаго, и представившему ее въ подстроенномъ, но все же изумительно-правдивомъ видѣ. Вл. Маковскій не товарищъ ему не только потому, что не обладалъ его ѣдкимъ и ядовитымъ, искреннимъ и сильнымъ юморомъ, а лишь презрительной, вѣчной улыбочкой очень самодовольнаго, въ сущности, равнодушнаго человѣка, но и потому, что у Вл. Маковскаго никогда не было, и теперь нѣтъ, знанія жизни. Всѣ его пресловутые „обывательскіе типы", „прямо выхваченные изъ дѣйствительности"—это полъ-дюжины вѣчно однихъ и тѣхъ же натурщиковъ, которыхъ онъ одѣваетъ, смотря по надобности для того или иного „разсказика" или „типца", въ разные костюмы, сажаетъ среди подходящей обстановки и заставляетъ, точно восковыя фигуры въ Паноктикумѣ, позировать для дряненькаго, ничтожнаго „разсказика" или для слезливой, мелодраматичной сценки. Да и

та полъ-дюжина натурщиковъ: бритый старикашка, не то швейцаръ, не то актеръ, служащій ему рѣшительно для всего, начиная отъ „дѣйствительнаго-статскаго", кончая поваромъ или половымъ, обрюзглая, старая салопница (она же, при случаѣ и генеральша, и деревенская баба), развязный франтъ-адвокатъ, миловидная, скромная ingénue изъ народа (она же, когда нужно, барышня), косматый мальчишка и разудалый мастеровой—выбраны имъ не особенно удачно, такъ какъ они далеко не составляютъ коренныхъ типовъ, хотя бы того же мелкотравчатаго, обывательскаго населенія. Картины В. Маковскаго—это сцены изъ „Александринки", разыгранныя складно, бойко, иногда какъ будто весело, иногда какъ будто драматично, и все-же казенно, холодно, по лицедѣйски. Онѣ вовсе не похожи на жизнь, и французы назвали бы живопись В. Маковскаго: peinture de cabotin.

Обсуждать всѣхъ остальныхъ художниковъ направленскаго теченія невозможно. Ихъ такъ много и они такъ одинаковы, какъ и въ своихъ намѣреніяхъ, такъ и въ своихъ нехудожественныхъ результатахъ, что пришлось бы, говоря о каждомъ, повторять одно и то же. Достаточно поэтому, если мы перечислимъ ихъ и нѣкоторыя изъ ихъ произведеній. Сюда войдутъ: Невревъ, обладавшій большимъ сравнительно съ другими мастерствомъ живописи, но далеко не такимъ вниманіемъ къ жизни и пониманіемъ ея; сладковатый и слезливый Лемохъ, вѣчно повторявшій однѣхъ и тѣхъ же „сиротокъ", „падчерицъ" и т. п. сентиментальныя сценки изъ жизни крестьянскихъ дѣтей; въ такомъ же духѣ работавшіе, но еще болѣе сладкіе Пелевинъ, Платоновъ и Башиловъ, шутникъ Шурыгинъ, обрадовавшій Стасова, осмѣявъ сластолюбивое наслажденіе картинками Неффа, Калистовъ, представившій ревизію Воспитательнаго дома, Клодтъ—бравшійся за болѣе „музыкальные" мотивы, за умирающихъ чахоточныхъ и за мечтательныхъ Татьянъ, Жуковъ нарисовавшій „Споръ о вѣрѣ", Дмитріевъ-Оренбургскій, сдѣлавшійся впослѣдствіе скучнѣйшимъ баталистомъ, но подававшій когда-то надежды своей очень точно списанной съ натуры сценкой: „Утопленникъ въ деревнѣ"; слащавый академистъ Бронниковъ, также представившій однажды бѣдное семейство, выброшенное домохозяиномъ на улицу, а въ другой разъ художниковъ въ пріемной у мецената,—и наконецъ эпигоны этого направленія: Касаткинъ, Творожниковъ, Орловъ, Богдановъ, Богдановъ-Бѣльскій и мн. др., продолжающіе изъ года въ годъ ныть и плакаться надъ всевозможными грустными обстоятельствами русской жизни или указывать на нѣкоторые успѣхи въ ней, совершенно по рецепту, доставшемуся отъ ихъ отцовъ и старшихъ братьевъ, но далеко не съ тѣмъ убѣжденіемъ и той силой, какъ это дѣлали эти старшіе 20, 30 и 40 лѣтъ тому назадъ.

XXIX.

Либерализмъ, охватившій въ 60-хъ все русское образованное общество, утратилъ къ началу 80-хъ годовъ, послѣ двухъ трехъ яркихъ вспышекъ, свой жгучій и грозный характеръ. На смѣну ему явилось болѣе спокойное, благодушное, склонное къ созерцанію и самоуглубленію состояніе общественной мысли. Потерпѣвъ длинный рядъ неудачъ въ дѣлѣ переустройства внѣшней стороны жизни, русскіе люди ушли снова въ себя, стали искать помощи и утѣшенія во внутреннемъ душевномъ мірѣ. И въ 60-хъ годахъ раздавался уже изъ лагеря

славянофиловъ искренній, сердечный призывъ къ умиротворенію и къ познанію истинной сути и настоящихъ нуждъ Россіи, но въ общемъ шумѣ и свистѣ призывъ этотъ не былъ тогда разслышанъ. Къ началу восьмидесятыхъ годовъ одновременно усилилась правительственная реакція и поднялось значеніе славянофиловъ (турецкая война).

Въ 70-хъ годахъ всѣ три теченія еще уживались вмѣстѣ: философски-христіанское съ оттѣнкомъ славянофильства, реакціонное, пытавшееся водворить снова николаевскіе порядки, цѣлостность и стройность въ Имперіи, и наконецъ либерально-позитивистское, толковавшее исключительно о земныхъ потребностяхъ и обличавшее только житейскіе пороки. Но въ 80-хъ годахъ, когда у общества была отнята и послѣдняя надежда на участіе его въ государственномъ переустройствѣ, когда всѣ въ силу того мало по малу охладѣли къ суетнымъ вопросамъ политики, когда, послѣ двадцатилѣтней бури, наступило на долго почти полное умиротвореніе, то тутъ въ этомъ затишьѣ все громче и громче стали слышаться рѣчи тѣхъ русскихъ людей, которымъ до сихъ поръ внимали какъ-то разсѣянно и мимоходомъ. Звѣзды Некрасовыхъ, Щедриныхъ, Писаревыхъ и Добролюбовыхъ стали меркнуть одна за другою и только теперь стали оцѣнивать по должному священные слова Толстого, Вл. Соловьева, Страхова, Тютчева, Тургенева, Фета, Майкова и величайшаго среди нихъ великаго художника-пророка Достоевскаго. Въ самомъ началѣ 80-хъ годовъ, за годъ до 1-го Марта и своей смерти произнесъ Достоевскій свою знаменательную рѣчь о недавно еще столь презиравшемся Пушкинѣ и восторгъ, встрѣтившій эту рѣчь—совершенно немыслимый въ 60-хъ годахъ — лучше всего отмѣтилъ ту колоссальную перемѣну, которая произошла въ общественномъ настроеніи къ этому времени. На смѣну культа позитивизма и науки, возродился интересъ къ философіи, къ поэзіи и къ искусству.

Съ тѣхъ поръ явилась возможность и для живописи освободиться отъ указки литературы и искать собственныхъ путей. Художники постепенно пришли къ сознанію своей настоящей силы и къ пониманію истиннаго смысла своего назначенія. Прошло, положимъ, нѣкоторое время покамѣстъ въ живописи рѣшительнымъ образомъ не отразилось новое положеніе дѣлъ. Слишкомъ мало связей было между передовой частью общества и нашими малокультурными, часто совершенно необразованными художниками. Но въ воздухѣ носилось вѣяніе свободы и мало по малу русское искусство, восторжествовавшее въ 60-хъ годахъ надъ преданіями казенной школы, стало теперь высвобождаться и отъ другого гнета. Тѣ силы въ молодомъ поколѣніи, которыя не поступали въ аріергардъ къ старикамъ, которыя входили въ жизнь со свѣжей впечатлительностью, пламеннымъ сердцемъ и личными взглядами, какъ истинно художественныя натуры, уже не брались за кнутъ и указку, имъ хотѣлось въ картинахъ не назидать, поучать или исправлять, но попросту писать то, что имъ вздумается, понравится, *полюбится*. Вотъ эта безхитростная любовь, эта непосредственная влюбленность въ дѣйствительность (или въ собственныя грезы) и является отличительнымъ признакомъ художниковъ новой формаціи отъ ихъ предшественниковъ.

И художники 60-хъ, 70-хъ годовъ, отправляясь въ деревню, на натуру, принимаясь писать не могли не *любоваться* красотой дѣйствительности, не восторгаться характерными формами и прелестью красокъ. Иначе и не могло быть для тѣхъ изъ нихъ, кто обладалъ настоящимъ дарованіемъ, въ комъ жилъ истинный энтузіазмъ. Но непосредственное чувство восторга рѣдко оставалось въ нихъ въ своемъ чистомъ, свѣтломъ видѣ. Мигомъ въ головѣ у нихъ подымались завѣты направленія, которому они были преданы всей душой, и они тотчасъ-же принимались искать способы, какъ-бы употребить видѣнное

для чего-либо „болѣе содержательнаго“ и поучительнаго, вмѣсто того, чтобъ давать свободу своему вдохновенію или внимательно приглядываться къ правдѣ. Вотъ почему ихъ произведенія почти и не носятъ слѣдовъ красоты и восторга отъ нея. *Красота* дѣйствительности отступала на второй планъ, а „идея“— школьная, прописная мысль, тысячу разъ использованная въ печати и бесѣдахъ, распоряжалась ихъ творчествомъ, искажала его, направляла на ложь и даже на пошлость.

Новое поколѣніе выросло во дни успокоенія и уже ничего не желало знать о прописяхъ и „полезной“ дѣятельности. Оно стремилось лишь выразить то, что ему было любо, иначе говоря именно ту тайну, которую называютъ „*прекраснымъ*“. Вскорѣ между ними явились и такіе, которые, идя дальше, отвернулись отъ обыденной прозы, отказались отъ послѣднихъ тисковъ, отъ сыгравшаго свою роль реализма и бросились въ міръ фантазіи, обратились къ прошлому или стали искать выраженія небывалому и несбыточному, но тѣмъ болѣе драгоцѣнному.

Именно эти черты—влюбленность въ красоту и отсутствіе тенденціозности— и связываютъ всю до нельзя разнохарактерную массу художниковъ послѣдняго двадцатилѣтія. Передвижники были сплочены „для доброй цѣли“: они хотѣли переобразовать русское общество, пособить старшимъ братьямъ-литераторамъ. Кромѣ того ихъ связывало крѣпкими узами увлеченіе реализмомъ, вѣра въ его единственную необходимость, современность и своевременность. Имъ казалось, что „дѣтскіе годы“ для искусства прошли, прошли годы безпечныхъ игръ и наслажденій и что взрослымъ нужно работать. Они считали, что пора бросить сказки, что пора трезво взглянуть на жизнь, на дѣйствительность и имѣть дѣло только съ нею, только изъ нея черпать содержаніе для своего творчества.—Однако, оказалось, что искусство и трезвость, искусство и принужденіе, искусство и служба—мало вяжущіяся вещи. Свобода есть необходимое условіе и основаніе истинной дѣятельности художника, и безъ нея теряется главная суть художника, весь смыслъ его назначенія.—И за послѣднія 20 лѣтъ не мало явилось реалистовъ. Сѣровъ, Коровинъ, Левитанъ, Малявинъ—это ли еще не реалисты? Но эти художники писали дѣйствительность не вслѣдствіе какого-либо мозговаго увлеченія и теоретическаго требованія, а исключительно вслѣдствіе безконечнаго восторга отъ жизни, отъ природы, безъ принужденія, съ неостываемымъ увлеченіемъ. Вотъ почему они и сошлись и сплотились такъ съ другими художниками, которые касались дѣйствительности лишь слегка, лишь для того, чтобы уйти затѣмъ отъ нея далеко въ міръ фантазіи. Ихъ связывало одинаковое отношеніе къ дѣлу: безусловная свобода, безусловное слѣдованіе внутреннему импульсу.

Первый симптомъ освобожденія отъ направленства показался въ томъ, что та область живописи, которая по самому существу своему необходимо является свободной отъ проповѣди и указки—а именно пейзажъ, сталъ вдругъ съ 70-хъ годовъ пріобрѣтать все большее и большее значеніе. Русскія выставки 80-хъ годовъ были преимущественно выставками пейзажей, что и огорчало поголовно всѣхъ художественныхъ критиковъ, усматривавшихъ въ этомъ явленіи паденіе искусства. Однако падало вовсе не искусство, а лишь академическая рутина, а также и направленство. На пейзажахъ, на непосредственномъ и простомъ изученіи природы русскіе художники отвыкали отъ гнетущихъ каноновъ академизма и отъ требованій либеральной эстетики.

Здѣсь кстати надо будетъ оглянуться назадъ и посмотрѣть, что было сдѣлано въ этой области со временъ С. Щедрина до появленія Шишкина.

XXX.

Весь періодъ между 20-ми и 60-ми годами XIX вѣка въ пейзажной живописи заполненъ, въ сущности, однимъ и не особенно утѣшительнымъ теченіемъ, а именно такъ называемой Воробьевской школой, которую можно было-бы также назвать академической, такъ какъ ею управляли школьный шаблонъ, манера, казенный установленный рецептъ, а не правда, не свобода и не вдохновеніе природой. На смѣну искреннему скромному творчеству Алексѣевыхъ и Галактіоновыхъ, на смѣну ихъ любовному проникновенію тихой красотой родной природы, явилось дешевое желаніе поразить зрителя „чудесами“ природы, великолѣпіемъ знаменитыхъ „живописныхъ“ мѣстностей.

И Тёрнеру, и Декану вслѣдъ за Чайльдъ-Гарольдомъ не сидѣлось дома. Ихъ тянуло изъ окружавшей ихъ, пріѣвшейся обыденности въ невѣдомыя страны, гдѣ они надѣялись найти не находимое, вкусить такихъ наслажденій, какія только могутъ дать гашишъ и галлюцинаціи. Въ желаніи перенестись изъ пошлыхъ будней въ какой то праздничный и сказочный міръ заключалось главное стремленіе этихъ истинныхъ романтиковъ. Это желаніе вызвало ихъ изъ обыденной обстановки и заставило отправиться въ путь по бѣлому свѣту. Но разумѣется, такое новшество какъ и всякое другое, понравилось сейчасъ-же и филистерамъ, тѣмъ болѣе, что неутолимый аппетитъ праздныхъ людей естественно также не удовлетворяется одной дѣйствительностью и обыденностью. Во всѣ времена пустые и поверхностные люди всѣми силами стремились вылѣчиться отъ гнетущей ихъ тоски и скуки. Съ этой цѣлью были изобрѣтены туристничанье, курорты и всякое шлянье по бѣлому свѣту. Тѣ романтики рвались все дальше и дальше, вонъ изъ домашней конуры—отъ переполнявшаго ихъ этузіазма, отъ несогласія роскоши своего внутренняго міра съ нищенской прозой окружавшей жизни. „Буржуи“ поплелись за ними, думая убѣжать отъ собственной пустоты, избавиться отъ роковой скуки.—Это то буржуазное стремленіе гулять по бѣлому свѣту нашло себѣ отраженіе и въ искусствѣ, отраженіе, сразу взятое подъ свое покровительство академіями, которымъ всегда приходились по вкусу всякая пошлость и мертвечина. Покровительство это выразилось между прочимъ въ томъ, что стали съ особымъ усердіемъ „учить видописи“, посылать пенсіонеровъ-пейзажистовъ на многіе годы за-границу, поощрять и одобрять всю ту сладкую и миленькую фальшь, которую на радость вернувшимся восвояси туристамъ, эти пенсіонеры привозили изъ своихъ путешествій.

Уже были у насъ этого сорта художники и раньше. „Русскій Гаккертъ“ Матвѣевъ (при Екатеринѣ II) удостоился, благодаря своимъ отвратительнымъ римскимъ ведутамъ, гораздо большаго успѣха, нежели современные ему искренніе художники: старшій Щедринъ, М. Ивановъ и Алексѣевъ. Такимъ же успѣхомъ пользовались также очень похожіе на Матвѣева Васильевъ и пріѣзжій, безнадежно аккуратный нѣмецъ Кюгельгенъ. Но со времени успѣха картинъ М. Воробьева, созданныхъ имъ во время путешествія на Востокъ и въ Италію (картинъ холодныхъ, скучныхъ и пустыхъ, ничего общаго неимѣющими съ его прежними очаровательными видами Петербурга) — количество такихъ видописцевъ-туристовъ сдѣлалось прямо огромнымъ.

Академическій пейзажъ пережилъ три періода. Къ первому, самому еще пріятному, принадлежатъ работы Воробьевской школы, въ узкомъ смыслѣ.



Лебедевъ: Кастель Гандольфо.

Онѣ были сдѣланы въ характерѣ сухихъ, но зато точныхъ топографическихъ съемокъ и отличались отъ пейзажей Щедрина и Галактіонова главнымъ образомъ тѣмъ, что въ нихъ совершенно отсутствовала „интимность", любовь и настроеніе. Точки были выбраны не характерныя, не съ намѣреніемъ тронуть зрителя, передать волновавшее художника чувство, но такъ, чтобы можно было сразу увидать массу разнородныхъ мѣстностей и вся картина могла служить чѣмъ то въ родѣ панорамы или путевого плана. По этой узкой и ремесленной, но требовавшей добросовѣстности (а потому нѣсколько симпатичной, хотя и не въ художественномъ отношеніи) дорожкѣ пошли: братья Чернецовы, Рабусъ (интересный еще тѣмъ, что онъ сдѣлалъ въ Москвѣ много видовъ зданій, большей частью нынѣ исчезнувшихъ), Боденъ, Раевъ и много другихъ. Послѣднимъ отголоскомъ этого направленія была наша акварельная школа 50-хъ и 60-хъ годовъ съ Клагесомъ, Скотти, Премацци, Лавецари и Бейне во главѣ. Къ этой же школѣ принадлежитъ отличный техникъ Вилье, а также кое кто изъ архитекторовъ: оба Тона, Гедике, Резановъ, Кракау и др.

Ко второму періоду академическаго пейзажа, отличавшемуся большей мягкостью, нѣжностью и элегантностью, и, въ связи съ этимъ, большей фальшью и слащавостью, принадлежатъ всевозможные сверстники Штернберга и Чернышева. На образованіе этихъ художниковъ не малое вліяніе имѣли вошедшіе тогда въ моду „Stahlstiche", изготовлявшіеся въ Англіи и Германіи и отличавшіеся той „ласковой", „пріятной", но и безвкусной ложью, которая является отличительнымъ признакомъ всей эпохи такъ называемаго juste-milieu. За границей главными центрами этого направленія были Неаполь, съ его плеядой ловкихъ акварелистовъ, и Дюссельдорфъ, въ которомъ сосредоточились всѣ столпы „аппетитнаго ландшафта". Русскіе художники этого типа почти всѣ въ наше время забыты, однако двое изъ нихъ: одинъ изъ самыхъ первыхъ и одинъ изъ самыхъ послѣднихъ до сихъ поръ, по недоразумѣнію,

считаются какими то реформаторами и пользуются громкой, но далеко не заслуженной славой. Это—скончавшійся въ молодыхъ годахъ Лебедевъ и его дальній преемникъ, появившійся 40 лѣтъ послѣ него и также въ юныхъ годахъ скончавшійся, Ѳ. Васильевъ.

Лебедева считали до сихъ поръ у насъ продолжателемъ Сильвестра Щедрина. Намъ кажется, однако, что такая репутація создалась не столько на основаніи его произведеній, сколько на всевозможныхъ „словахъ". Стоитъ откинуть эти *слова* лично знавшихъ его современниковъ, а также его собственныя *слова*, встрѣчающіяся въ его письмахъ, и вмѣсто этого внимательнѣе изучить его произведенія,—какъ и придется сознаться, что его ловкій карандашъ и аппетитный мазокъ, его погоня за вкусненькими и часто дешевыми эффектами ничего общаго съ проникновеннымъ и страстнымъ творчествомъ, съ истинно-серьезнымъ мастерствомъ Щедрина не имѣли. И совсѣмъ тоже самое, не глядя на весь восторгъ отъ него Крамского и на то, что почему то его произвели у насъ въ какіе то родоначальники новой школы, нужно сказать и о Ѳ. Васильевѣ, такъ какъ на самомъ дѣлѣ онъ былъ послѣднимъ (чрезвычайно талантливымъ, но вполнѣ на ложномъ пути стоящимъ) эпигономъ того же направленія, къ которому принадлежали самъ Карлъ Павловичъ въ своихъ Азіатскихъ рисункахъ, а затѣмъ Фрикке, Горавскій, Сократъ Воробьевъ, Гунъ, Мещерскій, Дюккеръ, Лагоріо — всѣ наши „Дюссельдорфцы". И Лебедева и Васильева смерть похитила совсѣмъ молодыми, но оба они успѣли высказаться вполнѣ. Захваленные свыше всякой мѣры, врядъ ли могли бы они съ годами подвинуться въ своемъ развитіи и уйти отъ той лжи, въ которой пребывали и за которую именно ихъ и хвалили. У обоихъ былъ крупный талантъ, оба были очень художественно одаренными и впечатлительными натурами, но черезчуръ гибкими и податливыми людьми, зараженными всякой, окружавшей ихъ фальшью.

Дѣйствительно, въ глубинѣ души у нихъ жилъ истинно художественный огонекъ, но этотъ огонекъ прорывался въ ихъ картинахъ лишь крайне рѣдко, будучи постоянно подавленъ манерностью и шаблономъ. Такія дѣйствительно хорошія вещи, быть можетъ не особенно поэтичныя, но пріятныя одной своей славной, плавной и умѣлой техникой, своими красочными пятнами, какъ „Кастель-Гандольфо" Лебедева, „Барки на Волгѣ" или „Осенній пейзажъ" (у С. Боткина) Ѳ. Васильева—рѣдкія исключенія въ ихъ твореніи. Про обоихъ многочисленные ихъ любители говорятъ: „каждый рисуночекъ, каждый набросокъ, каждый этюдикъ ихъ—картина". Это правда, но въ томъ-то и кроется слабость обоихъ художниковъ. Ни тотъ, ни другой никогда не подходили къ природѣ просто, не всматривались въ нее покорно, съ благоговѣніемъ и трепетомъ. И дома, передъ собственнымъ вымысломъ, и въ изученіяхъ натуры они сохраняли туже безцеремонность, туже самодовольную осанку увѣренныхъ въ своей ловкости маніеристовъ. Потому-то у нихъ даже въ самомъ небрежномъ наброскѣ или этюдѣ уже было все то, что для большинства любителей составляетъ прелесть картины, т. е. нарядноеть и шикъ. Но поэтому самому ихъ трудно причислить къ сильнымъ и здоровымъ художникамъ.— Разумѣется, безконечно жаль обоихъ этихъ милыхъ и талантливыхъ молодыхъ людей, такъ рано сошедшихъ въ могилу, но приходится сказать, что ихъ ранняя смерть, вызвавшая всеобщее сожалѣніе, столь внезапно разбившая возложенныя на нихъ надежды, скорѣе послужила въ пользу ихъ художественной репутаціи.

На другихъ художникахъ этого „Дюссельдорфскаго" сладенькаго и миловиднаго, но ходульнаго и лживаго направленія, останавливаться нечего. Никто изъ нихъ, ни Сократъ Воробьевъ, ни Эрасси (еще одинъ



Ѳ. Васильевъ: Барки на Волгѣ.

Венеціановецъ, перебѣжавшій въ непріятельскій лагерь) ни Фрикке, ни Горавскій, ни декораторъ Бочаровъ, ни Лагоріо, ни графъ Мордвиновъ, ни Боголюбовъ, ни Н. Маковскій, не смотря на свою, иногда порядочную техническую умѣлость и ловкость, не сказали ни одного живаго слова, ни разу не трепетали и не умилялись передъ природой [1]). Не могли же они что-либо серьезно и глубоко перечувствовать, и это перечувствованное передать, уже потому, что вѣчно странствовали, вѣчно мѣняли одно мимолетное впечатлѣніе на другое, ни во что не всматривались, не вникали, ничего не успѣвали полюбить и понять, зато тѣмъ самымъ великолѣпно угождали своимъ, столь же, какъ они, пустымъ и безпочвеннымъ поклонникамъ.

Главная отличительная черта третьяго и послѣдняго періода академическаго пейзажа—это его, болѣе ясно и опредѣленно выразившаяся, зависимость отъ восторжествовавшаго въ 60-хъ и 70-хъ годахъ реализма. Академическіе пейзажисты третьяго періода съумѣли воспользоваться находками, сдѣланными художниками-искателями, но притомъ они не пожелали измѣнить своего душевнаго отношенія къ дѣлу, а лишь умѣренно приладились къ новому направленію, приглаживая и прихорашивая добытыя открытія, въ сущности, профанируя и опошляя такимъ образомъ то, что было драгоцѣннаго и священнаго въ тѣхъ находкахъ. Сюда принадлежитъ талантливый, но позорно изманерничавшійся Клеверъ, Суходольскій, Дюккеръ, поселившійся навсегда въ Дюссельдорфѣ, Крачковскій, отчасти и Орловскій, не смотря на его реалистическіе теоріи; москвичи Каменевъ и Ясновскій и, наконецъ, послѣдніе эпигоны реально-академическаго пейзажа: И. Ендогуровъ, Крыжицкій, Писемскій, Кондратенко и мн. др. Сюда-же принадлежалъ-бы и Саврасовъ, если-бы не его одинокая картина „Грачи прилетѣли", сдѣлавшая его истиннымъ основателемъ всей новой русской школы пейзажистовъ.

[1]) Среди Боголюбовскихъ этюдовъ, исполненныхъ имъ во Франціи подъ впечатлѣніемъ работъ Изабэ, Дюпре и, послѣднее время, Будэна попадаются очень красивыя по тону и пріятныя по письму пастиччіо этихъ художниковъ.



И. Айвазовскій: Кораблекрушеніе.

Прежде чѣмъ перейти къ этой новой школѣ пейзажистовъ и ея источникамъ, слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ еще объ одномъ художникѣ—объ Айвазовскомъ, хотя и значившемся ученикомъ М. Воробьева, но стоявшимъ въ сторонѣ отъ общаго развитія русской пейзажной школы. Общее имѣлъ, впрочемъ, Айвазовскій съ этой школой то, что и онъ размѣнялъ все свое большое дарованіе и свою истинно-художественную душу на продажный вздоръ. Онъ перешелъ даже въ этомъ размѣнѣ, подобно Клеверу, черезъ всѣ границы приличія и сдѣлался прямо типомъ „рыночнаго" художника, имѣющимъ уже скорѣе что-то общее съ малерами и живописцами вывѣсокъ, нежели съ истинными художниками.

Одно имя Айвазовскаго сейчасъ-же вызываетъ воспоминаніе о какой-то безобразной массѣ совсѣмъ тождественныхъ между собой, точно по трафарету писанныхъ, большущихъ, большихъ, среднихъ и крошечныхъ картинъ. Все волны, волны и волны, зеленыя, сѣрыя и синія, прозрачныя какъ стекло, съ вѣчно тѣми-же на нихъ жилками пѣны и покачнувшимися или гибнущими кораблями, съ вѣчно тѣми-же надъ ними пасмурными или грозовыми облаками. Еслибъ была возможность собрать эту подавляющую коллекцію въ одну кучу и устроить изъ нея гигантскій аутодафé, то навѣрное тѣмъ самымъ была-бы оказана великая услуга имени покойнаго художника и искусству, такъ какъ только послѣ такой очистки можно было-бы оцѣнить въ Айвазовскомъ то, что было въ немъ, дѣйствительно, хорошаго.

А въ немъ было хорошее. Айвазовскій, дѣйствительно, *любилъ* море и даже любилъ какъ-то сладострастно, неизмѣнно и, нужно сознаться, что, несмотря на всю рутину, любовь эта нашла себѣ выраженіе въ лучшихъ вещахъ его, въ которыхъ проглянуло его пониманіе мощнаго движенія водъ или дивной прелести штиля,—гладкой зеркальной сонной стихіи. Въ Айвазовскомъ, рядомъ съ негоціантскими, всесильными въ немъ инстинктами, безспорно жилъ истинно художественный темпераментъ и только чрезвычайно жаль, что русское общество и русская художественная критика не съумѣли под-

держать этотъ темпераментъ, но дали, наоборотъ, волю развернуться недостойнымъ инстинктамъ этого художника.

Заслуга Айвазовскаго въ исторіи русскаго общества (а тѣмъ болѣе во всеобщей)—не велика. Онъ ничего новаго въ нее не внесъ. То, что онъ дѣлалъ (или, вѣрнѣе, только желалъ дѣлать), т. е. *этическое изображеніе стихійной жизни* было найдено Тёрнеромъ, а затѣмъ популяризовано Мартиномъ и другими англичанами, а также Изабэ и Гюденомъ. Айвазовскій получилъ это наслѣдіе Тёрнера изъ третьихъ и четвертыхъ рукъ (черезъ заѣзжаго французскаго художника Таннёра). Однако, и за то ему спасибо, что онъ, единственный среди русскихъ, съумѣлъ увлечься этимъ, хоть и сильно поразбавленнымъ, но все-же безконечно драгоцѣннымъ въ художественномъ отношеніи, наслѣдіемъ. Никто изъ художниковъ въ Россіи не находился на такой высотѣ, чтобъ заинтересоваться трагедіей мірозданія, мощью и красотой стихійныхъ явленій. Лишь одинъ Айвазовскій, идя по пятамъ Тёрнера и Мартина, зажигался на время ихъ вдохновенныыъ восторгомъ отъ великолѣпія космоса, являвшагося для нихъ живымъ, органическимъ, и даже разумнымъ и страстнымъ существомъ. Разумѣется, смѣшно читать такіе мѣста въ біографіи Айвазовскаго, гдѣ говорится, что, чѣмъ сложнѣе и глубже были темы, за которыя онъ брался, тѣмъ быстрѣе онъ съ ними справлялся. Это смѣшно и не говоритъ въ пользу серьезности его отношенія къ дѣлу, но уже то важно, что онъ брался за эти сложныя и глубокія задачи. Нужно, впрочемъ, отдать справедливость Айвазовскому, что иногда, не смотря на ужасный рисунокъ и часто „подносную" живопись, ему все-же удавалось вкладывать въ нихъ что-то такое, отдаленно похожее на грандіозность и поэзію.

Рядомъ съ Айвазовскимъ всегда называютъ Судковскаго и даже многіе при этомъ отдаютъ предпочтеніе послѣднему передъ первымъ. Здѣсь, однако, кроется недоразумѣніе. Въ творчествѣ Айвазовскаго была хоть нѣкоторая доза истинной поэзіи. Судковскій же, сухой, робкій и педантичный человѣкъ, очень мелкая художественная натура, вдобавокъ зараженная всякой академической условностью, не съумѣлъ сохранить и этой дозы, но превратилъ жизнь и поэзію своего прототипа въ нѣчто добропорядочное, безобидное, аккуратное и совсѣмъ скучное и бездушное.

XXXI.

Чѣмъ то новымъ и свѣжимъ пахнуло отъ произведеній двухъ художниковъ, выступившихъ еще въ 60-хъ годахъ. Только что, впрочемъ, было указано, что это новое пробралось сейчасъ и въ творчество причисленныхъ къ Академіи пейзажистовъ, однако пробралось оно къ нимъ въ столь умѣренной степени и настолько въ перемежку со всякой условной сладостью, что невозможно говорить одновременно и объ этихъ компромисныхъ художникахъ, и о такихъ добросовѣстныхъ и убѣжденныхъ искателяхъ правды, каковы Шишкинъ и баронъ Клодтъ.

Для насъ, познавшихъ теперь, черезъ творчество Левитана, Сѣрова и Коровина, истинную гармонію русской природы, основной характеръ и поэзію ея, картины Шишкина и Клодта не имѣютъ больше того смысла и той прелести, какія онѣ

имѣли въ свое время, появляясь на выставкахъ рядомъ со всякой условностью, съ напомаженными и приглаженными произведеніями доморощенныхъ „дюссельдорфцевъ". Мало того, намъ, пожалуй, даже странно теперь считать Клодта и Шишкина за предвѣстниковъ Левитана и Сѣрова, настолько и въ нихъ много подстроеннаго и прикрашеннаго. Не даромъ прожили оба по нѣсколько лѣтъ своей молодости въ пресловутомъ Дюссельдорфѣ и въ Швейцаріи, коверкая свое природное дарованіе подъ руководствомъ разныхъ послѣдователей Калама, Ширмера и Кукука. Однако, все это нисколько не уменьшаетъ ихъ исторической заслуги и, если попристальнѣе вглядѣться въ лучшія произведенія этихъ мастеровъ, то станетъ ясно, что отъ нихъ, и именно отъ нихъ двухъ, пошло все дальнѣйшее развитіе русскаго пейзажа, а слѣдовательно отчасти и всей русской живописи.

Оба они развивались въ 60-хъ годахъ, слѣдовательно въ эпоху наиболѣе остраго столкновенія самыхъ разнородныхъ началъ въ искусствѣ. Одновременно тогда раздавались въ воздухѣ горячіе призыва реализма, за которыми они и послѣдовали, но продолжали лепетать и заманчивыя, раздушеныя ласковыя рѣчи представителей Академіи: Фрикке, С. Воробьева, Премацци, Мещерскаго и др., имѣвшихъ въ любительскихъ кругахъ огромный успѣхъ. Совершенно фатально всесильная академическая рутина наложила и на Клодта, и на Шишкина свою несмываемую печать. Въ особенности это сказалось на техникѣ ихъ, а отчасти также и на выборѣ темъ, на всемъ ихъ отношеніи къ дѣлу. Такихъ бодрыхъ, вполнѣ независимыхъ героевъ-художниковъ, какими являются Моне́, Сизле и Вистлеръ, шестидесятые года въ Россіи не были способны создать.

Клодтъ былъ заинтересованъ не столько внѣшнимъ видомъ, сколько интимной жизнью природы и это составляетъ безспорно его преимущество передъ Шишкинымъ, это заставляетъ насъ въ немъ въ особенности видѣть предшественника нашихъ чудныхъ поэтовъ родного пейзажа. Этотъ, впослѣдствіе окончательно погибшій отъ пьянства, человѣкъ, въ молодые свои годы былъ художникомъ съ очень впечатлительной, склонной къ сентиментальной грусти натурой, безгранично *влюбленнымъ* въ свою родину. Его сладенько и прилизанно написанные пейзажи все-же говорятъ о чуткомъ его сердцѣ, и даже иногда (въ „Лѣсныхъ даляхъ") объ его пониманіи грандіознаго, величественнаго. Клодтъ, очевидно, не заботился о томъ, чтобъ сдѣлать, подобно Мещерскимъ и Лагоріо, нарядный, „аппетитный" ландшафтъ. Ему хотѣлось передать свои чувства, взволновавшее его впечатлѣніе, а нѣкоторая приглаженность и нарядность являлись уже фатально, подобно заразѣ, отъ которой онъ не былъ въ силахъ отдѣлаться.

Съ внѣшней стороны живопись Клодта, вслѣдствіе кропотливаго вылизыванія ненужныхъ мелочей и полнаго пренебреженія характерныхъ, „большихъ" линій, напоминаетъ подчасъ нѣкоторыхъ полузабытыхъ теперь нѣмецкихъ пейзажистовъ начала XIX в., которые не безъ нѣкотораго чувства, но ужъ больно аккуратно и чистенько изображали прибранную, начисто вымытую и заново-покрашенную природу. И все-же въ его „Большой дорогѣ" 1863 г. уже проглядываетъ, не смотря на плохую живопись и жалкія краски, очень искреннее настроеніе осенняго тоскливаго ненастья, въ его „Лѣсныхъ даляхъ" (того-же приблизительно времени)—наивно, но довольно убѣдительно переданы просторъ и ширь тонущаго въ сѣрой лѣтней мглѣ лѣснаго океана, и въ особенности въ его „Пашнѣ" 1872 г. есть какой-то намекъ на прославленіе, на пониманіе странной прелести и красоты земли, когда она весной—плоская и безконечная, черная, взрытая плугомъ,—вбираетъ въ себя животворящіе лучи солнца. Это намѣреніе, хоть и выражено очень нудно и слабо у Клодта, все же само по



Шишкинъ: Лѣсная глушь.

себѣ, какъ намѣреніе, имѣющее что-то отдаленно общее съ геніальными задачами Милле́, заслуживаетъ полнаго сочувствія.

Однако, Клодтъ не могъ ничему *выучить*. Въ немъ иногда, правда, выражалось пониманіе внутренней поэзіи природы, но онъ совсѣмъ плохо, по диллетантски зналъ ея внѣшнія формы. Онъ былъ, дѣйствительно, далекимъ предшественникомъ Левитана, но, не явись одновременно съ нимъ и послѣ него цѣлый рядъ художниковъ, упорно занявшихся строгимъ изученіемъ внѣшнихъ формъ, вѣроятно, появленіе такого мастера какъ Левитанъ было бы отодвинуто еще на многіе годы. По пути Клодта нельзя было идти дальше. Да и пути скорѣе никакого не было, а были только почтенныя и трогательныя намѣренія. Нужно было сначала овладѣть вполнѣ формой, чтобы затѣмъ всецѣло выразить и внѣшнюю прелесть, и внутреннюю поэзію русской природы. Нуженъ былъ правильный строгій рисунокъ, внимательное изученіе линій и формъ, а также правдивыя, бодрыя, яркія краски. Рисунокъ далъ Шишкинъ, краски—Куинджи.

Шишкинъ охотно прибѣгалъ къ фотографіи и фотографичностью отзывается все его творчество и, въ особенности, его этюды. Однако, именно въ этихъ, смахивающихъ на фотографіи, этюдахъ—вся заслуга мастера. Для борьбы съ Академіей нужны были тогда не пѣсни и не стихи, а точные документы. Эти документы Шишкинъ рѣдко давалъ въ своихъ картинахъ. Принимаясь писать, на основаніи этюдовъ, свои крупныя и сложныя пейзажныя композиціи, онъ не въ силахъ былъ удержаться отъ прикрашиванія, приглаживанія и подстроенія, къ которымъ онъ прибѣгалъ въ угоду вкусамъ толпы, будучи, въ бытность свою въ Швейцаріи, самъ зараженъ этими вкусами. Его неоцѣнимыя заслуги передъ русскимъ художествомъ не въ картинахъ, но въ его безчисленныхъ рисункахъ, нѣкоторыхъ офортахъ и въ сотнѣ другой масляныхъ этюдовъ, въ особенности тѣхъ, въ которыхъ онъ не гнался за трудными свѣтовыми и красочными эффектами и которые давали ему возможность обращать большее вниманіе на рисунокъ, нежели на живопись.

Только въ этихъ безпритязательныхъ, скромныхъ вещахъ и проявилась цѣликомъ его сильная, своеобразная и даже внушительная фигура. Въ Шишкинѣ — авторѣ этихъ этюдовъ, настоящемъ, природномъ Шишкинѣ,—

было что то дикое и прямолинейное, даже чуть-чуть ограниченное и тупое, что приближало его скорѣе къ Венеціановцамъ, напр. къ Зарянкѣ, нежели къ духовно-утонченнымъ и просвѣщеннымъ товарищамъ его, въ родѣ Крамского или Ге. Эта ограниченность и дикость не лишена у Шишкина даже нѣкоторой грандіозности. Шишкинъ въ средѣ передвижниковъ былъ однимъ изъ самыхъ убѣжденныхъ и вѣрныхъ стражей реалистской правды, положимъ правды односторонне понятой, узкой, ограниченной, но все же правды. Ее онъ защищалъ въ своихъ этюдахъ отъ лжи нелѣпыхъ, всѣми принятыхъ „законовъ изящнаго". Безконечную пользу должны были приносить его рисунки и этюды, которые онъ привозилъ цѣлыми пудами послѣ каждаго лѣта, проведеннаго гдѣ нибудь на натурѣ. Съ громаднымъ интересомъ набрасывались на нихъ его пріятели и поклонники, изумляясь ихъ точности и строгости. Эти трезвыя, здоровыя изученія никого не заставляли трепетать и влюбляться въ родную страну, но они служили очень полными, очень яркими напоминаніями о томъ, что кромѣ Италіи и Швейцаріи, существуютъ и красоты русскаго родного пейзажа.

Однако Шишкинъ самъ, повторяемъ, не съумѣлъ выяснить эту красоту, да онъ, въ сущности, и не трепеталъ передъ нею. Этотъ дикарь, этотъ желѣзный человѣкъ исполнялъ въ своемъ творчествѣ какую то предопредѣленную роль. Онъ какъ будто все время говорилъ своимъ товарищамъ: вотъ, братцы, какъ выглядятъ русскіе лѣса, русскіе холмы, поля, нивы, деревни. Я не вѣдалъ, что дѣлалъ, въ точности изображая ихъ, но пойдите вы, молодые, поищите— быть можетъ въ томъ, въ чемъ я не съумѣлъ отыскать прелести, вы найдете ее, и затѣмъ выразите въ своихъ произведеніяхъ. Вотъ „образчики" Россіи, посмотрите, не прекрасна ли она на самомъ дѣлѣ? И его послушали, пошли и нашли эту прелесть. Теперь, въ созданіяхъ Левитана, Коровина, Сѣрова, Якунчиковой, Сомова, мы уже видимъ не сухія, тупыя съемки съ натуры и не одни намеки на русскую поэзію, сквозь заимствованную у Дюссельдорфа слащавонелѣпую форму, а самую суть прелести, внутренній смыслъ и, въ то-же время, полностью внѣшнюю красоту русской природы. Шишкинъ, главнымъ образомъ, помогъ разобраться въ этихъ ея внѣшнихъ формахъ.

Рядомъ съ этюдами останутся нѣсколько картинъ Шишкина, которыя, въ сущности, также можно назвать увеличенными этюдами, такъ какъ онѣ написаны имъ съ рабской точностью, съ тѣмъ же вниманіемъ, съ какимъ Тырановъ или Ѳедотовъ выписывали свои intérieur'ы. Такія картины Шишкина и изображаютъ преимущественно intérieur'ы, но не домовъ и комнатъ, а лѣса. Выписана каждая травка, былинка, всякая борозда въ корѣ, всѣ выпуклости моха, чуть ли не всѣ иглы сосенъ и елокъ. Все застыло, замерло, засохло. Ничто не шелохнется. Напрасно „оживлялъ" Шишкинъ эти пейзажи слабо нарисованными фигурами звѣрей и людей, они отъ того ничуть не выигрывали въ жизненности и скорѣе только теряли свою строгость и непосредственность. Характерно уже то, что Шишкину удавалось вполнѣ передавать только хвойную растительность и сѣрые безцвѣтные дни. Даже въ рисункѣ у него не было ни на іоту теплоты и сочности, такъ сказать колорита. Все, что требовало этой колоритности рисунка: густая, вкусная листва дуба, разслабленная грація березъ, пышныя моря желтѣющихъ нивъ—все это не удавалось ему, или сейчасъ же получало какой то faux-air Калама, или просто казалось убійственно скучнымъ и холоднымъ. Напротивъ того, хвойная растительность съ ея опредѣленными очертаніями, сухая и черствая, давала ему возможность вдоволь блеснуть своими качествами внимательнаго, безусловно строгаго кописта. „Sous-bois" Шишкина такъ же относятся къ „sous-bois" Діаза, какъ этюдъ мужичка Щедровскаго или Морозова къ картинамъ Миллé. Въ одномъ случаѣ—научная тупая точность, ничего общаго съ ис-



Куинджи: Березовая роща.

кусствомъ не имѣющая, въ другомъ — красота, поэзія, высшій синтезъ, самая суть дѣла.

Какъ колоритъ Шишкина, такъ и колоритъ всѣхъ его сверстниковъ— абсолютно безразличенъ. Въ лучшихъ случаяхъ онъ правдоподобенъ, но никогда не правдивъ. Единственно Семирадскій и Рѣпинъ, уже въ началѣ 70-хъ годовъ, съумѣли дать нѣсколько истинно-блестящихъ и вѣрныхъ въ красочномъ отношеніи картинъ, но Сорренто и Капри Семирадскаго не могли научить, какъ смотрѣть на сѣрыя, тусклыя краски Россіи, а первые опыты Рѣпина прошли въ этомъ отношеніи почти незамѣченными, такъ какъ и публика и художники были исключительно заинтересованы содержаніемъ его картинъ. Для русской живописи необходимо было появленіе *своего Монé*—такого художника, который бы такъ ясно понялъ отношенія красокъ, такъ точно бы вникъ въ оттѣнки ихъ, такъ горячо и страстно пожелалъ бы ихъ передать, что и другіе русскіе художники *повѣрили бы* ему, перестали бы относиться къ палитрѣ, какъ къ какому то, едва ли нужному придатку. Краски въ русской живописи, со временъ Кипренскаго и Венеціанова, перестали играть самостоятельную, значительную роль. Къ нимъ сами художники относились какъ къ своего рода оффиціальному костюму, безъ котораго, только изъ предразсудка, неприлично предстать передъ публикой. Всѣ картины академическаго и передвижническаго лагеря до 80-хъ г., за рѣдкими исключеніями, были, въ сущности, или пестрыми, безвкусными по своей нарядности издѣліями (Ив. Соколовъ, Мещерскій, Зичи, К. Маковскій) или туго, тускло, блекло раскрашенными рисунками. Исключеніями (подтверждающими, впрочемъ, правило) можно считать яркую „Тайную Вечерю" Ге, два-три этюда Ѳ. Васильева и картины Рѣпина и Семирадскаго. Роль русскаго Монé, показавшаго прелесть самой краски, открывшаго законы ея вибрированія, ея звона, съигралъ въ русской живописи, toute proportion gardée, Архипъ Куинджи. Его эффектныя, яркія и ясныя картины прямо ошеломили апатичную, тоскливо-приличную русскую публику и вызвали въ свое время такія же ожесточенные споры, столько же волненія, восторговъ и негодованія, какъ и выставки Верещагина.

Куинджи былъ ученикомъ Айвазовскаго и только горячій, увлекающійся —ис-

тый южанинъ Айвазовскій, съ его пестрой и ясной, какъ радуга, какъ иллюминація, палитрой, могъ изъ всѣхъ русскихъ художниковъ пробудить въ своемъ молодомъ ученикѣ, тоже южанинѣ, столь же горячемъ и увлекающемся, какъ онъ самъ, порывы къ яркому и цвѣтистому. Широко взятыя, вольно раскидистыя композиціи учителя должны были благотворно дѣйствовать на юношу, который, не видавъ еще ничего другого, не могъ понять тогда ихъ внутренней пустоты, но зато привыкалъ, увлекаясь ими, просто и свободно смотрѣть на природу.

Куинджи въ началѣ своей дѣятельности и явился, дѣйствительно, какъ бы вторымъ, только до извѣстной степени усовершенствованнымъ, изданіемъ Айвазовскаго. Деревушки, расположенныя на далекихъ плоскихъ равнинахъ, распутица подъ тусклымъ заволоченнымъ небомъ, буря на Черномъ морѣ при закатѣ солнца, вотъ темы Куинджи перваго періода. Въ томъ же духѣ были и его степи, написанныя впослѣдствіи, но имѣвшія общіе съ этими первыми картинами, какъ достоинства—эпически-стихійный замыселъ, ширь и простоту темы—такъ и недостатки—нѣкоторую сухость письма и вялость, безразличіе красокъ. Не въ этихъ вещахъ сказалъ Куинджи свое новое слово. Останься отъ него только такія картины, его бы такъ же забыли послѣдующія поколѣнія, какъ Клодта или Орловскаго. Для того, чтобы найти себя, ему нужно было побывать въ Парижѣ.

Положимъ, онъ отнесся скорѣе отрицательно къ французскимъ импрессіонистамъ, вѣроятно, вслѣдствіе того, что ихъ опыты находились уже больно въ противорѣчіи съ тѣмъ, что онъ привыкъ видѣть на родинѣ, но ихъ примѣръ подѣйствовалъ на него, какъ и на Рѣпина помимо его воли самымъ разительнымъ образомъ. Во всякомъ случаѣ, вернувшись домой, Куинджи создалъ картины, въ которыхъ главную роль играли уже не настроеніе и не поэтическій замыселъ, а „самая соль живописи"—краска, къ которой онъ и раньше не чувствовалъ отвращенія, но которую онъ до поѣздки въ Парижъ не познавалъ ясно, а главное не познавалъ *самостоятельно*. Въ сущности напрасно искать въ его „Ночахъ", въ его „Березовой рощѣ", въ его „Грозѣ" поэзіи. Для поэзіи, какъ оно не покажется страннымъ, онъ не достаточно владѣлъ формой. Трактованы эти картины уже слишкомъ театрально, грубо, нарочито. Къ тому же ихъ поэтическія темы, въ сущности, даже банальны, дешевы и не подымаются надъ темами Айвазовскаго или Лагоріо. Все огромное достоинство ихъ въ одной только краскѣ, сильной, ясной, яркой и смѣлой.

Такой краски не отыскать во всемъ тогдашнемъ русскомъ художествѣ. Теперь „Лунную ночь въ Украйнѣ" принято называть „заслонкой" и олеографіей, и дѣйствительно, она такъ почернѣла съ тѣхъ поръ, что краски не привлекаютъ вниманія, а съ другой стороны ея дешевая композиція и грубое исполненіе такъ стали бросаться въ глаза, что трудно постичь ея прежнюю прелесть. Но намъ помнится какое впечатлѣніе эта картина производила 20 лѣтъ тому назадъ и именно своей цвѣтистостью, смѣлостью своихъ купоросно-зеленыхъ, черно-зеленыхъ и сине-зеленыхъ тоновъ. Подкупающая прелесть этой картины, въ дни ея свѣжести, заключалась въ томъ, что она была безусловно лишена крикливости, и общій красочный аккордъ получался мягкій, спокойный и тихій. Такъ точно и „Березовая роща". Эта картина, въ свое время такъ поразила наивную петербургскую публику, что многимъ тогда казалось, будто для достиженія эффекта мастеръ долженъ былъ непремѣнно прибѣгнуть къ транспаранту, къ освѣщенію сзади и спереди и т. п. „шарлатанскимъ фокусамъ". — Но и въ этомъ произведеніи Куинджи намъ теперь сильно претитъ ея грубая форма. Въ особенности непріятна дурно понятая „симплификація", кулисное построеніе, бьющее на діорамный trompe l'oeil. Однако, уже то почтенно, что Куинджи, чувствовалъ необходимость



Куинджи: Гроза.

этого упрощенія и, первый въ русской живописи, сталъ добиваться его въ такіе дни, когда еще безразличный „выписывальщикъ" Мейссонье стоялъ у нашего художества въ зенитѣ своей славы (стоитъ только вспомнить восторгъ отъ него Рѣпина). Изучая эту вещь Куинджи, проникаешься большимъ уваженіемъ къ ея творцу. Замѣчательны ея смѣлыя, ясныя краски, не безразлична и техника. Куинджи видимо добивался, чтобъ каждый мазокъ „значилъ" и звучалъ, чтобъ ничего не было лишняго. Въ общемъ, не смотря на бѣдность средствъ и на грубые недостатки, картина эта играетъ и живетъ своей, весьма интенсивной, красочной жизнью. Вообразите себѣ эту самую вещь нарисованной лучше, осмысленнѣе, съ полнымъ пониманіемъ формъ и вниканіемъ во всѣ ихъ тонкости, и сейчасъ же неминуемо вспомнится Бёклинъ лучшаго періода—величайшій колористъ и живописецъ второй половины XIX в. Единственно „Гроза" не утратила и до сихъ поръ своей прелести. По этой, сравнительно хорошо сохранившейся, картинѣ Куинджи можно вполнѣ судить объ исчезнувшихъ красочныхъ достоинствахъ прочихъ картинъ и вообще о значительности дарованія мастера.

Въ этомъ художникѣ крайне любопытна вся его очень сложная фигура: его правдивость, доходящая до дерзости, до грубости, его безусловная честность и въ то же время его наклонность къ дешевому эффекту, къ театральнымъ пріемамъ, его потворство грубымъ вкусамъ толпы. Въ его воззрѣніяхъ также выразилась эта раздвоенность. Онъ въ одно и то же время широкій, смѣлый, страстный поклонникъ красоты, обожающій живопись, и, подобно большинству своихъ товарищей, убѣжденный сторонникъ мнѣнія, что живопись безконечно уступаетъ литературѣ.

Эта раздвоенность—черта общая всему поколѣнію художниковъ 70-хъ годовъ, далеко не столь прямолинейному, какъ предшествующее ему поколѣніе безусловныхъ направленцевъ,—выразилась въ произведеніяхъ Куинджи въ томъ, что при выполненіи своихъ прекрасныхъ замысловъ онъ постоянно прибѣгалъ къ самому недостойному эффектничанію. Весьма возможно, что сознаніе своихъ

недостатковъ очень тяготило его самого и что это то сознанiе и слѣдуетъ считать одной изъ причинъ того, что Куинджи, вдругъ, среди своего колоссальнаго успѣха, удалился отъ публики и заперъ свою мастерскую даже для лучшихъ друзей. Около двадцати лѣтъ Куинджи не показывалъ своихъ произведенiй. Быть можетъ, впрочемъ, виноватъ въ этомъ удаленiи Куинджи съ художественной арены—какъ разъ этотъ колоссальный, нелѣпый успѣхъ. Вѣдь лучшiе русскiе люди увѣровали тогда, что Куинджи генiй, какихъ не было въ исторiи искусства. Никому не приходило въ голову, что онъ, въ сущности, довольно слабый отголосокъ французскаго импрессiонистскаго теченiя. Какъ Брюлловъ, какъ Верещагинъ, какъ, къ сожалѣнiю, весьма многiе другiе, Куинджи былъ захваленъ свыше всякой мѣры, и дальнѣйшая психологiя мастера, запуганнаго такъ сказать своимъ успѣхомъ, замолчавшаго потому, что всякое его дальнѣйшее слово могло бы уже и не вызвать того-же восторга, является вполнѣ понятной. Куинджи предпочелъ оставаться со своей разъ завоеванной славой, предоставляя будущимъ поколѣнiямъ, уже *заглазно*, дѣлать переоцѣнку этой славы.

Куинджи въ дни своей полной силы не имѣлъ вокругъ себя учениковъ но колористическiя завоеванiя его не прошли безслѣдно. Не будь этихъ завоеванiй, русская живопись и, въ особенности, русскiе пейзажисты долго бы еще не знали, что значитъ краска и свѣтъ, русскiе художники продолжали-бы такъже робко и тупо списывать натуру, какъ во времена Перова. Впослѣдствiи, въ началѣ 90-хъ годовъ, Куинджи былъ приглашенъ преподавателемъ въ реформированную академiю. Здѣсь только обнаружилось какой замѣчательный художественно-педагогическiй даръ жилъ въ этомъ мастерѣ. Даръ, впрочемъ, этотъ былъ очень простого, но тѣмъ болѣе могучаго свойства. Онъ заключался единственно въ томъ, что Куинджи, какъ настоящiй художникъ, такъ страстно любилъ и такъ глубоко понималъ прелесть природы, что ему не стоило большого труда заразить другихъ своей страстью, передать другимъ это пониманiе. Куинджи училъ (если вообще здѣсь это слово примѣнимо) не длинными теорiями, не красивыми фразами, а короткими, сжатыми указанiями, попадавшими прямо въ точку и дѣйствовавшими съ удивительной силой, потому именно, что они были произнесены въ какомъ-то сосредоточенномъ экстазѣ передъ природой. Не мудрено, что благодаря этому и отчасти благодаря своему отеческому, любовному отношенiю къ ученикамъ—онъ образовалъ ихъ цѣлый полкъ. Самые талантливые изъ нихъ пошли своей дорогой, но они на вѣки остались признательными своему учителю за то, что онъ открылъ имъ душу и глаза, вдругъ сорвалъ съ дѣйствительности скучный, мертвящiй саванъ академической схоластики и показалъ имъ ее въ полной ея наготѣ и прелести.

XXXII.

Кромѣ Куинджи и Шишкина въ 70-хъ и 80-хъ годахъ блистали еще нѣсколько художниковъ, которыхъ можно назвать уже прямыми предшественниками Левитана, соединишаго въ своемъ лицѣ всѣ ихъ исканiя и давшаго генiальный синтезъ ихъ частичному, отрывочному творчеству.



Саврасовъ: Грачи прилетѣли.

Саврасовъ выступилъ гораздо раньше этого періода еще въ 50-хъ годахъ, однако, вся его дѣятельность до 1871 г., до появленія картины „Грачи прилетѣли", прошла блѣдной, жалкой и не нужной. Уже это одно—довольно странный примѣръ въ исторіи искусства, но еще болѣе странно, что, давъ эту замѣчательную и многозначительную картину—онъ снова ушелъ въ тѣнь, опустился и послѣдніе двадцать лѣтъ прожилъ въ полномъ бездѣйствіи, страдая запоемъ, еле-еле перебиваясь продажей въ московскихъ подворотняхъ своихъ, очень неважныхъ, этюдовъ. Одинокая картина Саврасова по справедливости должна считаться (на ряду, пожалуй, со столь-же одинокой картиной Лосенки) какимъ-то феноменальнымъ, необъяснимымъ случаемъ, находящимся

внѣ всякой связи съ прошлымъ, и это, какъ по темѣ, по чудному поэтичному настроенію, такъ и по исполненію, по простотѣ, непосредственности исполненія и отчасти даже по красотѣ красокъ (теперь картина сильно почернѣла и поблекла). Очевидно, въ Саврасовѣ, въ этомъ скорѣе пустоватомъ, банальномъ художникѣ, ничѣмъ въ прочихъ своихъ вещахъ не отличавшемся отъ разныхъ Каменевыхъ, Ясновскихъ и Амосовыхъ—отъ всего порядочнаго, но далеко не передоваго въ исскуствѣ,—жила настоящая душа живописца и настоящій могучій художественный темпераментъ, священный даръ внимать таинственнымъ голосамъ въ природѣ, до него еще никѣмъ изъ русскихъ живописцевъ не разслышаннымъ.

„Грачи прилетѣли"—чудесная картина, такая-же поэтичная, въ одно и то же время тоскливая и радостная—истинно-весенняя, какъ вступленіе къ „Снѣгурочкѣ" Римскаго!—Еще зима. Мрачный сизый горизонтъ, далекая снѣжная равнина, старинная церковь, жалкіе домики, голыя деревья, зябнущія въ холодной сырости, почти мертвыя отъ долгаго тяжелаго сна... И вотъ чувствуется какъ по этой сырой и холодной, мертвой, безконечной мглѣ проносится первое легкое и мягкое дуновеніе теплоты, жизни. И отъ ласки этого дуновенія растаялъ прудъ, встрепенулись, ожили деревья, а снѣжный саванъ быстро исчезаетъ. Цѣлая стая веселыхъ птицъ примчалась съ этимъ вѣтромъ. Они разсѣлись по деревьямъ и безъ умолку твердятъ свою радостную вѣсть о близости весны.

Теперь насъ до пресыщенія закормили всевозможными веснами. На каждой выставкѣ появляется ихъ нѣсколько десятковъ. Даже нѣкоторые художники избрали себѣ весну своей спеціальностью: изъ года въ годъ они только и пишутъ разныя „распутицы" „послѣдніе снѣга" и т. п. Но въ 1871 г. картина Саврасова была прелестной новинкой, цѣлымъ откровеніемъ, настолько неожиданнымъ, страннымъ, что тогда, несмотря на успѣхъ, не нашлось ей ни одного подражателя. Можетъ быть потому и самъ Саврасовъ ничего уже больше не сдѣлалъ подобнаго, что картина была выше своего времени и его личнаго таланта, что и для него созданіе ея было неожиданностью, плодомъ какой-то игры вдохновенія! Зато въ концѣ 80-хъ годовъ, когда лучшія силы въ русскомъ искусствѣ взялись за пейзажъ, когда вся дорога въ техническомъ отношеніи,—и въ смыслѣ красокъ, и въ смыслѣ живописи и свѣта,—была пройдена, когда все, что требовалось для свободнаго и непринужденнаго творчества, было найдено, тогда картина Саврасова послужила путеводной звѣздой не одному изъ художниковъ. Глядя на это простое, безхитростное произведеніе, они сами набирались смѣлости и бодрости и отдѣлывались отъ послѣднихъ путъ прикрашенной буржуазной условности.

Здѣсь-же слѣдуетъ снова упомянуть о Полѣновѣ, прославившемся своими легковѣсными иллюстраціями Евангелія, но заслуживающемъ почетное мѣсто въ исторіи русскаго искусства исключительно благодаря своимъ, къ сожалѣнію, не особенно многочисленнымъ, пейзажамъ. Его восточные этюды теперь кажутся слащавыми и непріятно поражаютъ своей вялой техникой, но въ свое время они явились также своего рода откровеніемъ для глаза русскихъ художниковъ, такъ какъ никто до него не передавалъ такую легкость въ тѣняхъ, такую прозрачность красокъ, такую воздушность перспективы. Этюды Полѣнова сослужили русскому художеству, быть можетъ, даже лучшую службу, нежели болѣе точные, но сухіе Верещагинскіе этюды, потому именно, что они были доступнѣе, что они не такъ ужъ рѣзко отличались отъ всего предыдущаго и современнаго (напр., отъ Семирадскаго), нежели тѣ.

Гораздо лучше, не смотря на робкую технику и небогатыя, но доста-



Полѣновъ: Бабушкинъ садъ.

точно правдивыя краски, выразилъ Полѣновъ свою впечатлительность и открытый къ пониманію поэзіи умъ въ нѣсколькихъ пейзажахъ на русскія темы, очень просто задуманныхъ, иногда очень широко взятыхъ и всегда трогательныхъ. Знаменитъ его „Бабушкинъ садъ", отъ котораго пошли затѣмъ всѣ безчисленныя „Забытыя" и „заглохшія усадьбы". Еще милѣе его тихій, ясный и свѣтлый провинціальный уголокъ (явившійся на выставкѣ одновременно съ его ужасной Деларошевской картиной: „Le droit du seigneur"). Наконецъ, очень хорошъ его широкораскинувшійся бѣлый пейзажъ: „Первый снѣгъ", на которомъ такъ эффектно желтѣетъ незамерзшая рѣка. Эти, нѣсколько дряблыя по живописи и не особенно сильныя, по краскамъ, картины заслуживаютъ остаться въ памяти будущихъ поколѣній, для которыхъ „Грѣшница" и „Мечты" ровно ничего уже не будутъ значить; заслуживаютъ онѣ это потому уже, что въ нихъ съ большой простотой и непосредственностью впервые были затронуты, задолго до Левитана, еще въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, прелестныя „Тургеневскія темы", которыя впослѣдствіи стали на долгое время самыми излюбленными въ русскомъ искусствѣ.

На Передвижной 1886 г. наибольшій успѣхъ выпалъ на долю картины „Ранняя весна" Дубовскаго и съ тѣхъ поръ имя этого художника стало однимъ изъ самыхъ у насъ популярныхъ. Дѣйствительно, съ картины Саврасова не появлялось у насъ произведеній съ болѣе ясно выраженнымъ поэтическимъ намѣреніемъ. Тема была восхитительна: солнце, ликующее свою побѣду надъ холодомъ и смертью. Все сверкаетъ и сіяетъ, таетъ, течетъ. Го-



Дубовской: Притихло.

лубыя веселыя тѣни ложатся по розоватому, исчезающему снѣгу, избушки, заборъ, деревья грѣются въ животворящихъ лучахъ. Ясное, голубое, юное небо. Однако, уже и въ этой картинѣ сказались недостатки мастера, со временемъ до того усилилившіеся, что лишили его того виднаго мѣста, которое онъ было занялъ. Эти недостатки заключались исключительно въ техникѣ.

Странное дѣло, объяснимое, впрочемъ, въ средѣ передвижниковъ, не обращавшихъ *изъ принципа* на технику должнаго вниманія, — живопись поэта Дубовскаго, занятаго постоянно широкими и чудесными задачами, мало чѣмъ отличалась отъ нѣсколько „подносной“ живописи Айвазовскаго. Та-же жидкость, та-же поверхностность, та-же рѣзкость. Бѣдность въ полутонахъ, грубость красочнаго эффекта, что-то дилетантское, вялое въ кисти. Нѣкоторыя картины Дубовскаго прямо погублены этой техникой, напр., его очень широко задуманная, но совершенно непріятная въ исполненіи, почти дѣтская, „Пашня“. Другая, прелестная по замыслу, картина: „Штиль“ напоминаетъ, благодаря этой гладкой, робкой живописи, сильно налакированную клеенку. Особенно-же неудачными слѣдуетъ признать всѣ его позднѣйшія „Весны“ и „Зимы“, гдѣ снѣгъ зачастую похожъ на вату или кремъ, хаты и избушки на пряничные домики, и гдѣ, главное, чувствуется что-то общее съ картинами Клевера, что-то олеографичное, дешевое, потворствующее вкусамъ толпы.

Въ 1887 г. въ первый разъ обратилъ на себя серьезное вниманіе Остроуховъ своими замѣчательными картинами: „Золотая осень“ и „Весна“, являющимися самыми близкими, и по духу, и по времени, предшественниками Левитана. Въ 1891 г., одновременно съ „Тихой обителью“ послѣдняго, Остроуховъ выставилъ свое лучшее произведеніе „Сиверко“, удивительно вѣрное и скромное изображеніе русской природы. Не смотря на свою жесткую и не особенно виртуозную живопись, эта одинокая картина должна быть отнесена къ самымъ драгоцѣннымъ явленіямъ въ русской живописи.—Холодный лѣтній день. Сѣрыя холодныя облака несутся по небу. Стальная рѣка вьется между песчаными скучными, слегка возвышенными берегами. Вдали нахмуренный лѣсъ. Надъ всей



Остроуховъ: Сиверко.

далекой мѣстностью гудитъ и реветъ несносный сѣверный вѣтеръ. Подъ его ударами вздрагиваетъ рѣка и покрывается острыми злыми волнами.—Къ сожалѣнію, Остроуховъ впослѣдствіи уже не дѣлалъ ничего равносильнаго этой картинѣ и вообще почти бросилъ живопись, принужденный отдавать все свое время далеко не художественнымъ занятіямъ.

Однимъ изъ самыхъ раннихъ чистыхъ реалистовъ является Кузнецовъ. На него (и въ то-же время, по совершенно странной непослѣдовательности, на Бодаревскаго) указывалъ Крамской, какъ на „новыхъ людей“ еще въ первой половинѣ 80-хъ годовъ и даже завидовалъ имъ. Дѣйствительно, у Кузнецова найдется нѣсколько простыхъ незатѣйливыхъ и скромныхъ картинъ - этюдовъ съ натуры, въ которыхъ очень ярко, очень правдиво, но не особенно художественно переданы разныя деревенскія сценки. Лучшія изъ этихъ картинъ: „Свиньи“ и „Ремонтеръ“, находятся у Третьякова и до сихъ поръ не утратили своей свѣжести. — Къ такимъ-же чистымъ реалистамъ должны быть отнесены: пейзажистъ-миніатюристъ Похитоновъ, болѣе извѣстный за-границей, гдѣ онъ и прожилъ полъ-жизни (кличка русскаго Мейсонье вполнѣ подходитъ къ этому нѣсколько сухому, но удивительно точному спеціалисту микроскопически-миніатюрной живописи); Костанди — авторъ немногочисленныхъ, но довольно изящно и правдиво написанныхъ сценокъ; наконецъ акварелистъ Альбертъ Бенуа, къ сожалѣнію, слишкомъ часто впадавшій въ общіе недостатки акварельныхъ выставокъ—въ нѣкоторую „салонность“, но сдѣлавшій на своемъ вѣку (особенно въ 80-хъ годахъ) не мало превосходныхъ, по виртуозности и правдивости красокъ, этюдовъ.

XXXIII.

Здѣсь же, на рубежѣ современной намъ эпохи, придется говорить объ одномъ изъ самыхъ изумительныхъ русскихъ художниковъ — о Суриковѣ, не смотря на то, что онъ былъ ученикомъ Академіи и до сихъ поръ состоитъ членомъ передвижныхъ выставокъ. Приходится же о немъ говорить здѣсь, такъ какъ невозможно его зачислить ни въ одинъ изъ этихъ двухъ лагерей: ни въ академическій—оффиціальный, ни въ передвижническій—направленскій. Суриковъ, подобно Левитану, художникъ внѣ всякихъ направленій и кружковъ. Въ лучшую свою пору (а о ней только и стоитъ говорить, т. к. невозможно еще ничего рѣшительнаго сказать о послѣднихъ его 10 годахъ такъ называемаго „упадка")—Суриковъ былъ безусловно свободенъ, творилъ единственно охваченный вдохновеніемъ, выражалъ лишь самого себя, не глядя ни на какія теоріи и принципы. Потому-то скорѣе всего его можно причислить къ послѣдней группѣ русскихъ художниковъ, къ безусловнымъ индивидуалистамъ нашего времени. Суриковъ явился еще въ началѣ 80-хъ годовъ первымъ предвозвѣстникомъ ихъ, но тогда никто не понялъ этого его значенія. Любопытно, что въ то время передвижники считали его за своего, такъ какъ имъ удавалось со свойственнымъ остроуміемъ подкладывать и въ грандіозныя, широко-задуманныя эпическія творенія Сурикова тенденціозный, чуть ли не обличительный смыслъ. Въ ихъ объясненіи получалось, что Суриковъ изобразилъ въ Меньшиковѣ, въ стрѣльцахъ и въ Морозовѣ *жертвы* произвола тираніи и темнаго суевѣрія.

Предшественникомъ Сурикова считается В. Шварцъ, художникъ-любитель, выступившій еще въ 50-хъ годахъ. Однако, это едва ли вѣрно. Шварцъ, дѣйствительно, довольно любопытная и крайне симпатичная фигура въ исторіи русскаго искусства. Онъ первый, еще въ то время, когда академическіе художники списывали свои картины на темы изъ русской исторіи съ патріотическихъ постановочныхъ пьесъ Кукольника, онъ первый, движимый страстной любовью къ родной старинѣ, пожелалъ серьезно изучить нашъ древній бытъ, нравы, костюмы и обстановку до-Петровской Россіи. Его заслуга передъ русской исторіей очень значительна. Благодаря ему, мы стали *видѣть* событія прошлаго въ ихъ настоящемъ обликѣ, безъ того мишурнаго и безвкуснаго, чисто театральнаго блеска, которымъ отличается „Осада Пскова" Брюллова. Относительно историческихъ картинъ послѣдняго художника скромныя произведенія Шварца занимаютъ приблизительно такое же мѣсто, какъ спокойный, довольно правдивый „Князь Серебряный" А. Толстого относительно выспренныхъ, надутыхъ романовъ 30-хъ годовъ. Однако, въ исторіи искусства Шварцъ не можетъ играть выдающейся роли. Такъ же, какъ затѣя мейнингенскаго герцога, очень почтенная и симпатичная, ничего не дала для развитія драмы, такъ точно, иногда очень вѣрныя костюмныя и бытовыя композиціи Шварца ничего не дали для развитія русской живописи. Всѣ его, съ большимъ стараніемъ и вкусомъ скомпанованные, пирушки, выходы, церемоніи, народныя сцены лишены истиннаго драматизма и истинно-живописной красоты. Эти старательно нарисованныя перомъ или съ трудомъ написанныя красками вещи могли бы отлично годиться въ качествѣ серьезныхъ справочныхъ матеріаловъ для постановки „костюмныхъ пьесъ" или въ качествѣ очень дѣльныхъ иллюстрацій къ исторіи русской культуры. Но, какъ живописныя произведенія—онѣ почти



Шварцъ: Вешній поѣздъ царицы на богомолье.

ничтожны и потому о сравненіи геніальнаго Сурикова съ трудолюбивымъ Шварцемъ не можетъ быть и рѣчи! [1]).

Ни одно столѣтіе не произвело столько историческихъ живописцевъ какъ XIX-ое. Академія признала историческую живопись за высшее художественное проявленіе и естественно, что художники, прямо уже изъ честолюбія, не могли устоять противъ соблазна испробовать свои силы въ этомъ „высшемъ родѣ". За границей осталось очень мало общественныхъ зданій, залы которыхъ не были бы заполнены огромными „историческими машинами." Не пощажены были даже древніе почтенные памятники, на стѣнахъ которыхъ когда-то красовались чудесные орнаментальныя фрески и фламандскіе ковры. Драгоцѣнныя арабески были замазаны, „арацци" отправлены въ кладовыя, а на ихъ мѣстѣ развернулись тоскливѣйшія композиціи Деларошевскаго и Пилотіевскаго покроя. „Высокій родъ живописи", практиковавшійся всякими патентованными и чиновными старцами академической рутины—оказался однако, по провѣркѣ, по-просту скучнѣйшимъ родомъ и изъ всей массы историческихъ картинъ не утратили своей прелести въ западной живописи произведенія Делакруа и Менцеля. Первыя, впрочемъ, не столько, какъ изображенія историческихъ эпизодовъ, сколько, какъ захватывающія общечеловѣческія трагическія сцены, переданныя съ изумительной красотой красокъ и письма. Одинъ Менцель — поистинѣ историческій живописецъ въ тѣсномъ смыслѣ слова. Ему единственно было дано „оживить" прошлое. Глядя на его картины и рисунки изъ жизни Фридриха II, мы готовы даже усомниться, что онѣ не сдѣланы рукой современника изображенныхъ людей и событій. Изумительный даръ ясновидѣнія у Менцеля—имѣетъ

[1]) Впрочемъ, послѣдняя картина Шварца: „Вешній поѣздъ царицы" дѣйствительно полна поэзіи и исторической прелести. Быть можетъ, если бы смерть не похитила Шварца въ молодыхъ годахъ, онъ и сумѣлъ бы со временемъ сказать что либо болѣе зрѣлое, цѣльное и вѣское, нежели все то, что сохранилось отъ его работъ.



В. Суриковъ.

въ себѣ что-то прямо таинственное, чудесное. Никто изъ художниковъ кромѣ него не обладалъ этимъ даромъ. Всѣ же другіе въ своихъ картинахъ ставили только историческія пьесы, поручая роли иногда очень искуснымъ актерамъ, одѣвая дѣйствующихъ лицъ съ большой тщательностью, выкладывая цѣлые музеи всякихъ историческихъ „околичностей"...

Даръ историческаго прозрѣнія одно изъ рѣдчайшихъ явленій на свѣтѣ, хотя почти всѣ чувствуютъ нашу таинственную мистическую связь съ мертвымъ, съ исчезнувшимъ. Углубляться въ давнопрошедшее, жить нѣкоторое время интересами этихъ мертвецовъ — составляетъ для всѣхъ огромное наслажденіе. Отсюда успѣхъ и плошайшихъ историческихъ романовъ. Однако воскресить прошлое, изобразить его со всей рѣзкостью и опредѣленностью дѣйствительности — удѣлъ весьма немногихъ. Для этого требуется не одно знаніе. „Menzel ist ein grosser Gelehrter", говорилъ великій Бёклинъ про величайшаго послѣ него современнаго художника — но онъ ошибался. Менцель не только изучилъ, какъ самый черствый архиваріусъ, въ малѣйшихъ подробностяхъ, время Фридриха II, но онъ понялъ самый духъ этого времени. Подобно тому, какъ ясновидецъ Бёклинъ понялъ самый духъ природы, вникъ въ жизнь каждаго ствола, каждаго листочка, каждаго облачка, такъ точно Менцель проникся тайнымъ смысломъ, такъ сказать тончайшимъ специфическимъ ароматомъ излюбленной эпохи, отыскалъ особенный смыслъ, особенную жизнь и поэзію въ каждой складкѣ костюма, въ каждомъ завиткѣ мебели, въ осанкѣ, манерахъ, походкѣ, жестахъ своихъ героевъ. Здѣсь нѣчто большее, чѣмъ въ драмахъ Дюма-отца и Делавиня или въ картинахъ Делароша и Роберъ-Флери, но въ то же время совершенно иное, нежели въ трагедіяхъ Шекспира, Шиллера и картинахъ Корнеліуса и Делакруа. Произведенія Менцеля не пустыя костюмныя композиціи, но въ то же время Менцель и не пользуется исторіей только какъ предлогомъ, какъ способомъ для выраженія своихъ идей и идеаловъ. Менцель всѣмъ своимъ творчествомъ единственно воскрешалъ прошлое, но дѣлалъ это съ изумительнымъ объективизмомъ, съ полной убѣдительностью, съ совершенной опредѣленностью. Его положеніе въ исторіи искусства совершенно обособленное. Менцель — отпрыскъ реализма, но благодаря своему особенному дару, носящему несомнѣнно таинственный характеръ, онъ соприкасается съ самымъ идеалистическимъ искусствомъ. Какъ это ни странно, но въ строгомъ неумолимомъ



Суриковъ: Утро Стрѣлецкой казни.

реалистѣ Менцелѣ масса схожихъ чертъ съ самымъ романтическимъ романтикомъ: съ Гофманомъ. Менцель не „фотографировалъ" внѣшность прошлаго (подобно Верещагину и Мейссонье въ ихъ иллюстраціяхъ Наполеоновской эпопеи), но съ изумительной тонкостью передавалъ всѣ оттѣнки, всю загадочную куріозность, всю странную фантастичность XVIII в. Онъ не только сумѣлъ передать прелестныя настроенія въ пейзажѣ, въ освѣщеніи, но вложилъ поэзію въ каждый башмакъ, въ каждый локонъ парика. Его кавалеры и дамы, эти иногда грубые, иногда франтоватые пруссаки XVIII в.—родные братья героевъ Гофманской чертовщины. Въ нихъ есть та же „скурильность", подъ самой филистерской подкладкой—та же пикантная загадочность.

Суриковъ, единственный изъ художниковъ всего XIX в.—можетъ подать руку этому удивительному чародѣю. И Суриковъ „ein grosser Gelehrter". Для того чтобы изобразить давнопрошедшія событія съ такой ясностью, нужно было перечитать и пересмотрѣть цѣлыя библіотеки. Однако, и Суриковъ не только великій реалистъ-ученый,—но по существу своему поэтъ и, быть можетъ, самъ того не сознавая, этотъ художникъ обладаетъ огромнымъ мистическимъ дарованіемъ. Какъ Менцель близокъ по духу мистику и реалисту Гофману, такъ точно Суриковъ близокъ по духу мистику и реалисту Достоевскому. Лучше всего это сходство замѣтно въ его женскихъ типахъ, какъ то странно соединяющихъ въ себѣ религіозную экстатичность и глубокую, почти сладострастную чувственность. Это тѣ-же „хозяйки", „Грушеньки", „Настасьи Филипповны". Но и все у Сурикова, у этого неумолимаго реалиста, отзывается чѣмъ-то сверхъестественнымъ: не то Богомъ, не то бѣсомъ.

Достоевскій сказалъ, что нѣтъ ничего фантастичнѣе реальности. Это въ особенности подтверждаютъ картины Сурикова. Его казнь стрѣльцовъ среди насупившейся Красной площади, со зловѣщимъ силуэтомъ Василія Блаженнаго позади, съ мерцающими въ утренней мглѣ жалкими свѣчками, съ процессіей искалѣченныхъ людей, плетущейся подъ грознымъ взоромъ Антихриста-Царя—геніально передаетъ весь сверхъестественный ужасъ начинающейся Петровской трагедіи. Эпилогъ ея изображенъ еще съ большей простотой и еще съ большей силой: низкая душная изба, въ которой сидитъ огромный великанъ Меньшиковъ, окруженный своими несчастными дѣтьми, сильно напоминаетъ „Баню съ пауками" Свидригайлова. Страшное лицо бывшаго герцога Ингерманландскаго—прекрасно годилось бы для скованнаго Прометея. Глядя на лицо умирающей Меньшиковой, вспоминается несчастная тихая, милая, ни за что погубленная Лиза изъ „Подполья", исчезающая во мглѣ зимнихъ безнадежныхъ сумерекъ среди хлопей мокраго снѣга. Одно замерзшее оконце въ этой картинѣ передаетъ весь чарующій ужасъ зимы; чувствуется за этимъ окномъ бѣлая мертвая гладь и безжалостный холодъ. Слова Священнаго Писанія, которыми, искушенный бѣсомъ гордыни и нынѣ наказанный, исполинъ пытается утѣшить свою истерзанную душу, звучатъ въ этой обстановкѣ торжественнѣе, значительнѣе, но и страшнѣе, нежели въ самомъ величественномъ храмѣ.—Даже въ „Завоеваніи Сибири, этой „батальной" по сюжету картинѣ, есть та-же мистическая нота. Кучка казаковъ, напирающая подъ знаменемъ „своего Бога", и несмѣтныя, скомканныя полчища дикарей, вдохновенное лицо и простой, но могучій жестъ героя-генія Ермака, наконецъ тусклый, полный щемящей тоски пейзажъ—все это того-же трагически-мистическаго порядка, какъ и „Меньшиковъ", какъ „Петръ", все это пахнетъ не то Богомъ, не то чертомъ, во всякомъ случаѣ *не однимъ человѣкомъ*. Чувствуется, что эти людскія толпы, какъ скоты набросившіяся другъ на друга, лютыя, кровожадныя, безжалостныя—исполняютъ какое-то высшее дѣло, дѣйствительно, служатъ Богу, вѣроятно тому

страшному, грозному Богу, ликъ котораго, взамѣнъ кроткаго Іисуса, украшаетъ ихъ хоругвь. Говорятъ, Суриковъ написалъ своего Ермака спеціально ко дню празднованія четырехсотлѣтія покоренія Сибири и открытія великаго Сибирскаго пути, словомъ, что это „ein Occasionsstück". Въ такой сложной натурѣ, какъ Суриковъ, очень трудно разобраться. Весьма вѣроятно, что этотъ загадочный и мрачный человѣкъ не былъ далекъ отъ такого расчета. Однако, приступивъ къ своей работѣ, онъ, страстный, дикій, необузданный поэтъ, былъ увлеченъ творчествомъ и первоначальное намѣреніе нисколько не отразилось на оконченномъ произведеніи. Впрочемъ, какъ въ этомъ фактѣ, такъ и во всей грозной, страшной, быть можетъ мало симпатичной, но подлинно-геніальной фигурѣ стрѣльца-казака Сурикова есть что-то по истинѣ бѣсовское. Біографы, которые впослѣдствіе будутъ имѣть возможность полностью высказаться о немъ, получатъ въ фактахъ его жизни и въ очертаніяхъ его характера изумительный, полный поэзіи и трагизма, матеріалъ. Несмѣтные анекдоты, ходящіе въ товарищеской средѣ о Суриковѣ, будутъ поинтереснѣе и *покрасивѣе*, нежели кислосладкія воспоминанія учениковъ Брюллова о своемъ маэстро!

Какъ относительно большинства нашихъ лучшихъ художниковъ, такъ и относительно Сурикова русская публика обнаружила полнѣйшее непониманіе въ художественныхъ вопросахъ. Чего, чего не было говорено о перспективѣ въ „Стрѣльцахъ" и „Морозовой", о колоритѣ „Ермака", о *ростѣ* „Меньшикова". Мнѣніе, что „Суриковъ очень талантливъ, но совершенный неучъ—то ли дѣло Константинъ Маковскій или Полѣновъ"—безусловно утвердилось. „Вотъ если бы къ трагизму Сурикова прибавить рисунокъ Верещагина да краски Семирадскаго, у насъ было бы однимъ хорошимъ историческимъ живописцемъ больше". Бывали и защитники, но такіе, что хуже хулителей. Одни старались выгородить злополучную перспективу мастера, объясняя, что въ извѣстномъ случаѣ такъ все и можетъ выглядѣть, ссылаясь притомъ на фотографію; другіе совѣтовали проѣхаться по Сибири, чтобы убѣдиться въ томъ, что ямщики, долго остающіеся на морозѣ, очень похожи по колориту на „лиловаго юродиваго" въ „Боярынѣ Морозовой"; наконецъ, были и такіе, которые находили, что техническіе недостатки пустяки, благо Суриковъ говоритъ за хорошее дѣло: громитъ тиранію и суевѣріе. Послѣднихъ, разумѣется, очень смутила „Сибирь".

Однако, пора выяснить этотъ вопросъ, дѣйствительно-ли такъ плохъ Суриковъ въ техническомъ отношеніи. Правда онъ не рисуетъ, какъ Бугеро, и не пишетъ, какъ Фортуни, но развѣ уже это такъ важно и развѣ нѣтъ *техническаго совершенства* внѣ академически-правильнаго рисунка и внѣ шикарно-виртуозной живописи? Намъ, напротивъ того, кажется, что техническая сторона картинъ Сурикова не только удовлетворительна, но прямо прекрасна, такъ какъ она вполнѣ передаетъ намѣренія автора, и что, въ сущности, всѣ эти подмѣченные недостатки—скорѣе даже достоинства, а не недостатки. Въ этомъ опять чувствуется его связь съ геніально безобразной техникой Достоевскаго. Благодаря отсутствію перспективной глубины въ „Морозовой" Суриковъ съумѣлъ подчеркнуть типичную и, въ данномъ случаѣ, символичную тѣсноту московскихъ улицъ, нѣсколько провинціальный характеръ всей сцены, такъ чудовищно контрастирующей съ восторженнымъ воплемъ главной героини. Эту картину называли, думая ее этимъ осудить—ковромъ, но дѣйствительно, это удивительное, по своей гармоніи пестрыхъ и яркихъ красокъ, произведеніе *достойно* назваться прекраснымъ ковромъ уже по самому своему тону, уже по самой своей красочной музыкѣ, переносящей въ древнюю, еще самобытно-прекрасную Русь. Правда, между фигурами „Сибири" не протискаться. Въ особенности дикари скомканы въ совершенно компактную кашу. Но это то и *хорошо*, такъ какъ только благодаря

подобной „ошибкѣ" намѣреніе художника высказалось съ полной ясностью: отвага сплоченной кучки героевъ, врѣзывающейся въ эту гигантскую, кишмя кишащую, какъ клоповникъ, массу, представляется сказочной, невѣроятной и особенно прекрасной. — Такъ же можно *похвалить* Сурикова и за тѣсноту въ фигурахъ „Казни стрѣльцовъ" и за несоразмѣрный ростъ Меньшикова; такъ же, и въ особенности, за его до грубости смѣлыя краски, всегда удивительно отвѣчающія поэтическому намѣренію, такъ же и за письмо: грубое, рѣзкое, но удивительно мѣткое, сильное, характерное.—Разумѣется, Суриковъ русскій художникъ. Онъ не чувствуетъ и не любитъ абсолютной красоты формъ, и онъ, въ погонѣ за общимъ поэтическимъ впечатлѣніемъ, подчиняетъ чисто формальную сторону—содержательной. Несомнѣнно, это слабое мѣсто въ его творчествѣ. Но уже за то ему спасибо, что онъ съумѣлъ пренебречь ложной, академически понятой красотой формъ, а главное за то, что онъ съумѣлъ, отдаваясь вполнѣ своему вдохновенію, найти что-то совершенно своеобразное, новое, какъ въ рисункѣ, такъ и въ живописи, и въ краскахъ. По краскамъ не только Морозова, но всѣ его картины прямо даже красивы. Онъ, рядомъ съ Васнецовымъ, внялъ завѣтамъ древнерусскихъ художниковъ, разгадалъ ихъ прелесть, съумѣлъ снова найти ихъ изумительную, странную и чарующую гамму, не имѣющую ничего похожаго въ западной живописи.

Значеніе Сурикова, какъ геніальнаго ясновидца прошлаго, для русскаго общества огромно и все еще не достаточно оцѣнено и понято. Никакія археологическія изысканія, никакія книги и документы, ни даже превосходные историческіе романы не могли бы такъ сблизить насъ съ прошлымъ, установить очаровательную, *желанную* связь между отрывочнымъ *нынѣшнимъ* и вѣчнымъ, но забытымъ прошлымъ. Нѣтъ ничего болѣе грустнаго въ нашей жизни, какъ сознаніе изолированности настоящаго дня, момента. Быть можетъ эта изолированность во времени всего человѣчества мрачнѣе, ужаснѣе, потому что глубже и значительнѣе, нежели изолированность отдѣльной личности, о которой такъ много было говорено въ 19 вѣкѣ. Данный день—а позади и впереди ничто, пустыня. Были люди—умерли. Были атомы —склеились, расклеились. Религія и ея главный слуга—искусство, одни только способны сцѣпить эти оторванные куски, построить мосты изъ глубокой древности до нашихъ дней и безконечно впередъ—въ вѣчность. Лишь очень рѣдкіе художники, одаренные почти пророческой, во всякомъ случаѣ мистической способностью, могутъ перенестись въ прошлое, орлинымъ взглядомъ разглядѣть въ тусклыхъ его сумеркахъ—минувшую жизнь. Точно такъ же, какъ для всякаго изъ насъ собственное прошлое какъ бы только отодвинулось, но не исчезло, такъ же точно для нихъ далекое прошлое цѣлаго народа—все еще ясно, все еще *теперь*, все еще полно прелести, смысла и драматизма Никакія славянофильскія разсужденія не способны были открыть такія прочныя, кровныя, жизненныя связи между вчерашнимъ и нынѣшнимъ днемъ Россіи, какія открылись въ Суриковскихъ картинахъ. Его герои *несомнѣнно тогдашніе* люди, но они въ то же время несомнѣнно *родные наши отцы*, несомнѣнные предки всѣхъ тѣхъ полувизантійскихъ, полувосточныхъ—странныхъ, загадочныхъ элементовъ изъ которыхъ состоитъ вся русская современность. Ихъ чувственность—наша чувственность, ихъ дикія, сложныя страсти—наши страсти, ихъ мистическая прелесть—все та же чисто русская прелесть, которую не удалось еще смыть съ русскаго народа, не смотря на долголѣтнее растлѣніе его.

Значеніе Сурикова какъ живописца, какъ художника, такъ же очень велико, такъ какъ онъ рядомъ съ Рѣпинымъ, еще въ 80-хъ годахъ, выступилъ противъ запуганнаго раболѣпства передъ школой. То, что сдѣлали во Франціи импрессіонисты съ Дегасомъ и Моне во главѣ: уничтоженіе академическихъ



Суриковъ: Боярыня Морозова.



Суриковъ: Покореніе Сибири.

тисковъ—то самое сдѣлали у насъ Рѣпинъ, отчасти Куинджи и, главнымъ образомъ, Суриковъ. Его лихорадочно, страстно, грубо и грязно, но сплошь вдохновенно написанныя картины хотя и пугали нашу привыкшую къ благоприличію публику, зато дѣйствовали на художниковъ бодрящимъ, зажигающимъ образомъ. Мнѣ помнится, въ академическомъ „композиціонномъ" классѣ висѣлъ, среди всякой невозможной скуки и мертвечины Вениговъ, Солнцевыхъ, Плѣшановыхъ, одинъ эскизъ Сурикова: „Паденіе Вавилона". Это юношеское произведеніе Сурикова правда, сильно смахиваетъ на французскія историческія „машины", но отъ него все же получается пріятное впечатлѣніе, до того бойко и весело оно написано, до того непринужденно, безцеремонно, по истинѣ „художественно" оно задумано. Среди чопорнаго молчанія этой залы, пестрыя, весело набросанныя краски эскиза Сурикова звучали, какъ здоровый, пріятный, бодрящій смѣхъ. Академическіе юноши, толпившіеся здѣсь передъ вечерними классами и съ завистью изучавшіе штриховку Венига, округлыя фигуры и феэричный свѣтъ Семирадскаго, искренно любовались и наслаждались однимъ Суриковымъ, впрочемъ, для проформы констатируя дурной рисунокъ и небрежность мазни этого эскиза. Такъ же точно знаменитыя картины Сурикова, появляясь среди нудно выписанныхъ, аккуратныхъ передвижническихъ картинъ, казались дерзкими, буйными, прямо неприличными, но зато до какой степени болѣе художественными, жизненными, нежели все остальное! Однако, значеніе Сурикова, если и громадно для всего русскаго художества въ цѣломъ, то не отдѣльно для кого либо изъ художниковъ. Учениковъ и послѣдователей онъ не имѣлъ, да и не могъ имѣть, такъ какъ то очень нужное, чему можно было выучиться изъ его картинъ, не укладывалось въ какія-либо рамки и теоріи. Его картины дѣйствовали непосредственно на всѣхъ, но ни на кого въ отдѣльности.

Здѣсь будетъ къ мѣсту упомянуть объ одномъ художникѣ, который независимо отъ Сурикова, обладая самъ въ значительной степени тѣмъ же даромъ историческаго прозрѣнія, создалъ нѣсколько весьма любопытныхъ и красивыхъ вещей—это Рябушкинъ.

Онъ выступилъ въ дни наибольшаго торжества реализма съ громадной картиной, изображавшей „Голгоѳу", со всей реалистической точностью и во всей реалистической прозѣ. О грандіозномъ роковомъ значеніи этого момента не было и помину. Казалось, точно Рябушкинъ снялъ эту сцену съ натуры моментальной фотографіей. Тѣмъ не менѣе эта картина производила скорѣе пріятное впечатлѣніе, какъ всякая очень убѣжденно и серьезно созданная вещь. Странное дѣло, Рябушкинъ никого почти не обидѣлъ этой картиной и даже пришелся по вкусу церковнымъ заказчикамъ, для которыхъ онъ исполнилъ затѣмъ не мало святыхъ, пророковъ и апостоловъ, отличающихся, если ничѣмъ инымъ, то по крайней мѣрѣ извѣстной стильной суровостью и хорошимъ, серьезнымъ рисункомъ.

Но настоящая область Рябушкина не религіозная живопись, а историческая, вѣрнѣе исторически-бытовая. Въ меньшей мѣрѣ, нежели Суриковъ, и Рябушкинъ обладаетъ даромъ историческаго ясновидѣнія, и ему прекрасно удается передавать характеръ, колоритъ, такъ сказать специфическій ароматъ минувшихъ эпохъ. Въ своемъ „Кружалѣ" онъ далъ любопытную картину Петровской солдатчины, въ иллюстраціяхъ къ „Царской охотѣ" весьма интересныя и колоритныя сцены изъ велико-княжеской эпохи и времени Петра Перваго и Анны Іоанновны. Два раза пытался онъ дать большія серьезныя произведенія, суммирующія всѣ накопившіяся у него данныя, но оба эти произведенія нельзя назвать вполнѣ удачными. „Семья допетровскаго купца", по затѣѣ изобразить *типичный портретъ* цѣлой группы русскихъ людей XVII в., крайне замѣчатель-

ное произведеніе, но страдаетъ вялостью красокъ и чрезмѣрной кукольностью лицъ; другая его очень большая картина, представляющая какую-то Московскую улицу въ XVII в. во время страшной весенней распутницы, съ дѣвушкой въ красномъ сарафанѣ на первомъ планѣ—отличалась чрезмѣрной рѣзкостью и непріятной грубостью письма. Тѣмъ не менѣе должно признать, что на блестящей выставкѣ „Міра Искусства" 1899 г.— эта картина Рябушкина занимала, благодаря своей интересной задачѣ и совершенной своей непосредственности, одно изъ самыхъ видныхъ и почетныхъ мѣстъ. Жаль, что этотъ превосходный и интересный художникъ, заваленный скучными оффиціальными заказами, не можетъ удѣлять больше времени для своихъ излюбленныхъ темъ.

Еще одинъ художникъ—Рёрихъ выдвинулся за послѣднее время, въ качествѣ историческаго живописца. У него совершенно обособленный, если не считать Васнецовскія фрески въ Историческомъ музеѣ, кругъ сюжетовъ—первобытная жизнь славянскихъ племенъ. Преимущественно Рёрихъ пишетъ кочевыя орды, плетущіяся походомъ по снѣгу, дикіе станы, гонцовъ, тайно въ сумерки пробирающихся съ какимъ-то извѣстіемъ къ союзникамъ, капища съ чудовищными идолами за частоколомъ и тому подобное.

XXXVI.

Итакъ въ серединѣ 80-хъ годовъ почва для расцвѣта драгоцѣннаго *свободнаго* искусства была расчищена и приготовлена. Объ этомъ свободномъ „художествѣ" было принято говорить еще во время Екатерины, но мѣста ему въ Россіи почти не было, пока царили сначала академизмъ, а затѣмъ антихудожественныя соціальныя тенденціи середины XIX в. Лишь въ наше время наконецъ появилась въ Россіи настоящая, независящая отъ литературы и школьной указки живопись, но именно то обстоятельство, что мы—современники этого явленія, лишаетъ насъ возможности судить о немъ правильно, вполнѣ объективно.

Очень можетъ быть, что со временемъ и на нашъ періодъ будетъ указано, какъ на новый банкротъ русскаго искусства. Быть можетъ будущимъ историкамъ покажется, что и художники нашего времени не сдержали своихъ обѣщаній и, что хуже всего, не оказались на высотѣ того назначенія, которое было намъ уготовлено судьбой. Быть можетъ художникамъ нашего времени будетъ поставлено въ упрекъ, что они обнаружили слишкомъ мало дѣятельности и слишкомъ мало пыла. Однако, если это и такъ, то не виновато ли въ этомъ печальномъ обстоятельствѣ все наше общество, очутившееся, даже въ лицѣ самыхъ видныхъ своихъ представителей, до такой степени вдали отъ идеаловъ и стремленій, обнаружившихся въ средѣ творцовъ-художниковъ, что и эти послѣдніе, какъ и ихъ предшественники, должны были себя почувствовать оторванными, ненужными, точно среди пустыни. Не только глупѣйшая кличка „декадентство", но и все полупрезрительное, зиждящееся на полномъ недоразумѣніи, отношеніе толпы къ молодому русскому искусству—неминуемо нагоняютъ уныніе на художниковъ и фатально подрѣзаютъ имъ крылья. Передвижникамъ удалось установить *цѣною художественности* мосты между русскимъ искусствомъ и русскимъ обществомъ. Художники, явившіеся на смѣну передвижникамъ, не пожелали

идти на такія уступки, и мостамъ этимъ угрожаетъ теперь опасность быть разрушенными навѣки. Почва для русскаго искусства была приготовлена, но эта почва во многихъ отношеніяхъ оказалась какимъ-то огороженнымъ и оторваннымъ отъ прочей земли русской пространствомъ, доступъ къ которому возможенъ очень немногимъ.

Повторяемъ, впрочемъ, что обо всемъ этомъ, какъ о сегодняшнемъ, еще трудно говорить и поэтому, оставляя въ сторонѣ абсолютную оцѣнку нашей эпохи, ограничимся указаніемъ на нѣкоторыя характерныя черты этого послѣдняго періода, на его особенности, на его принципы и идеалы. Важнѣе же всего сдѣлать хотя бы поверхностный обзоръ всего художественнаго творчества нашихъ дней и отмѣтить въ безпрерывно возрастающемъ войскѣ художниковъ тѣ немногія величины, которыя, не глядя на попреки и вопли толпы, идутъ своей вѣрной дорогой и беззавѣтно служатъ священной идеѣ красоты.

Однако, въ этой попыткѣ охарактеризовать послѣдній фазисъ русскаго искусства, натыкаешься на очень большія затрудненія. Такъ, невозможно расчленить это послѣднее теченіе на какія бы то ни было категоріи. Всѣ „роды живописи" слились отнынѣ въ единое, непосредственное, искреннее и чистое искусство, не знающее ни тенденцій, ни уроковъ, ни условныхъ подраздѣленій. Подобно старой голландской или современной французской школѣ русское молодое художество, во всемъ своемъ составѣ, ровно и дружно, но сохраняя всѣ особенности отдѣльныхъ личностей, направило свои усилія на то, чтобъ излить свои чувства, выяснить свои чисто-художественные идеалы, свое пониманіе людей, свой вкусъ, свое отношеніе къ роднымъ или инымъ, хотя бы „чужимъ", формамъ. Программы у тѣхъ, кто явились на смѣну передвижникамъ, нѣтъ, если не считать отвлеченную безконечно расплывчато-широкую программу: искреннее выраженіе своихъ чувствъ. Индивидуализмъ, проникшій, какъ освѣжающая струя, во всю современную культуру, овладѣлъ и русскимъ художествомъ и уничтожилъ въ немъ касты, ящички и этикеты. Сколько людей, столько и направленій, но надъ всѣми ими—одинъ ихъ объединяющій идеалъ: полная свобода въ проявленіи своей духовной жизни.

Естественно, что столь необъединенное по существу своему юное русское искусство долгое время не могло себѣ найти внѣшняго сплоченія. Индивидуализмъ, питавшій творчество этихъ новыхъ русскихъ художниковъ, какъ разъ препятствовалъ такому явленію. Русскіе художники 60-хъ годовъ, увлеченные соціалистскими ученіями, съ воодушевленіемъ во имя этихъ самыхъ идей, соединялись въ общественныя предпріятія, основали сначала артель, а затѣмъ товарищество передвижныхъ выставокъ. Художники нашего времени боятся „общества", боятся общей работы, за которой могло бы пострадать отдѣльное творчество каждаго изъ нихъ, утратиться свѣжесть и непосредственность. Вотъ почему, не смотря на то, что движеніе это уже имѣетъ свою исторію, уже существуетъ второй десятокъ лѣтъ,—все еще ничего не устроилось изъ него цѣльнаго, прочнаго, объединеннаго на многіе годы. Вотъ также почему на смѣну деспотической олигархіи передвижниковъ явились выставки „Міра Искусства", въ которыхъ такъ странно соединились и республиканскіе, и монархическіе принципы: ничѣмъ не ограниченная свобода художественнаго творчества и предоставленіе самаго веденія дѣла одному лицу—*не художнику* С. П. Дягилеву.

„Міръ Искусства", подъ знаменемъ котораго устраиваются выставки новѣйшаго русскаго искусства,—не общество и даже не клубъ. Это журналъ, въ которомъ сотрудничаетъ кучка художниковъ и литераторовъ, тѣсно сплоченная взаимной симпатіей, но отнюдь не какими либо теоріями и принципами. Энер-

гичный и дѣятельный С. Дягилевъ, состоящій редакторомъ и издателемъ этого журнала, безъ сомнѣнія, даетъ нѣкоторый своеобразный оттѣнокъ всему дѣлу, но все же „Міръ Искусства"—преимущественно журналъ личной свободы творчества, безусловно лишенный какой либо опредѣленной тенденціи. Та же кучка лицъ, съ тѣмъ же С. Дягилевымъ во главѣ, попыталась устроить и родъ товарищества выставокъ, если только можно назвать товариществомъ собраніе людей, не связанныхъ ровно никакими обязательствами, отвергающихъ всякія программы и уставы, желающихъ продолжать, и въ этой новой сферѣ, ту же трудно опредѣлимую дѣятельность, которой они предавались до сихъ поръ и которую, иначе какъ довольно таки туманнымъ терминомъ: служенія красотѣ, искусству, не назовешь. Заслуга „Міра Искусства" огромна. „Міръ Искусства" не создалъ программы для теченія, которое по самой своей сути отвергаетъ всякую программу, но онъ объединилъ усилія всѣхъ этихъ отдѣльныхъ людей и тѣмъ самымъ воодушевилъ, утѣшилъ этихъ художниковъ, помогъ тому, чтобъ отвлеченный, всѣмъ имъ общій идеалъ получилъ рѣшительную силу и ясность.

Столь же характернымъ лицомъ, какъ Дягилевъ, является и Савва Мамонтовъ, сыгравшій въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ роль Третьякова въ развитіи новой русской школы. Сравнивать впрочемъ Третьякова съ Мамонтовымъ нельзя. Первый, сосредоточенный служитель идеи общественнаго блага, неумолимо строго дѣлавшій свое высокое и почтенное дѣло, второй бурный, страстный, непослѣдовательный дѣятель, все время кидавшійся изъ стороны въ сторону, не поддерживавшій, но вдохновлявшій и заражавшій художниковъ. Третьяковъ по натурѣ и по знаніямъ былъ ученый. Савва Мамонтовъ по натурѣ и по дарованію художникъ, не успѣвшій въ вихрѣ предпріятій и событій создать что либо цѣльное и ясное. У Саввы Мамонтова въ Москвѣ и въ знаменитомъ Амбрамцевѣ въ 80-хъ годахъ минувшаго вѣка собирались всѣ, кто лелѣялъ въ своей душѣ новыя мечты, кто рвался изъ житейской прозы передвижническаго искусства. Тамъ созидалась очаровательная постановка „Снѣгурочки" В. Васнецова, тамъ работали Полѣновъ, Головинъ, Коровинъ, Врубель, тамъ „выросли" и „воспитались" Левитанъ, Сѣровъ, Якунчикова и многіе, многіе другіе. Скромный Третьяковъ былъ рядомъ съ соціалистомъ Крамскимъ главной опорой передвижниковъ. Деспотичный, любящій блескъ и громкую славу Мамонтовъ рядомъ съ Дягилевымъ—главный дѣятель, которому молодое русское искусство преимущественно обязано своимъ процвѣтаніемъ.

Вмѣстѣ съ появленіемъ индивидуализма, и въ зависимости отъ него, воскресъ въ 80-хъ годахъ столь долгое время попранный идеализмъ. Разъ человѣческая душа снова получила свободу думать и чувствовать, разъ гнетъ позитивистской ограниченности былъ удаленъ, люди естественно снова устремились къ тѣмъ вопросамъ, въ разрѣшеніи которыхъ они находятъ спасеніе отъ мрачнаго призрака вѣчной безсмыслицы и смерти. Матеріализмъ съ его поразительно простымъ объясненіемъ жизни не удовлетворялъ теперь болѣе. Пресловутая „трезвость" его оказалась самымъ настоящимъ опьяненіемъ, въ дурманѣ котораго люди на время совершенно было бросили разгадыванье загадки своего существованія, опредѣленія своихъ отношеній къ вѣчнымъ истинамъ, къ сверхъ-чувственнымъ и сверхъестественнымъ явленіямъ, всякую мысль о Верховномъ Началѣ — о Богѣ. Но къ концу многотревожнаго нервнаго себялюбиваго XIX столѣтія вѣра въ рѣшительное значеніе внѣшнихъ преобразованій утратилась и человѣчество снова убѣдилось въ относительной суетности ихъ. Вытекающее изъ матеріализма стремленіе устроить удобную жизни, ограниченную чисто земными интересами—все соціальное ученіе,

утратило свое обаяніе и мистическій духъ поэзіи, вѣчное стремленіе вырваться изъ оковъ обыденной прозы возродились съ новой силой. Потребность чистой красоты, потребность созерцанія вѣчныхъ всеобщихъ истинъ проникли снова міръ и одухотворили его.

Уже великіе предтечи обновленія духа: Флоберъ, Боделэръ, Достоевскій, Толстой, Ибсенъ, Вагнеръ и Беклинъ говорили обо всемъ этомъ 20, 30 и 50 лѣтъ тому тому назадъ, но тогда имъ внимали разсѣянно. Еще прилежнѣе другихъ слушали ихъ нѣкоторые старики, пережившіе свое время романтики, увидавшіе между ними и собой родственныя мистическія связи. Напротивъ того „молодежь" въ 60-хъ и 70 хъ годахъ была слишкомъ занята „безотлагательными" вопросами текущей жизни и съ презрѣніемъ отворачивалась отъ всѣхъ, кто не брался за черную работу внѣшняго переустройства. Въ наше время получилось обратное. Все что было молодаго и свѣжаго ринулось въ объятія мистики, старики же обдали молодежь за это презрѣніемъ, и до сихъ поръ стойко продолжаютъ защищать завѣты матеріализма и либерализма середины XIX вѣка.

Замѣчательно, что даже реализмъ—это дѣтище XIX вѣка,—пріобрѣлъ за послѣднее время совершенно особую окраску—ту самую, впрочемъ, которую онъ имѣлъ при самомъ своемъ возникновеніи во времена Барбизонцевъ и Венеціанова. Изъ грубаго, тенденціознаго натурализма онъ снова превратился въ любовное, проникновенное и непосредственное изученіе жизни. Суриковъ, Левитанъ и Сѣровъ настоящіе реалисты, но они гораздо ближе стоятъ къ Нестерову, Малютину и Сомову, нежели къ Рѣпину, Крамскому и Перову. Это потому, что и въ обыденной жизни они ищутъ *красоту*, и въ видимомъ мірѣ ищутъ ея невидимое, мистическое начало.

XXXV.

Самымъ замѣчательнымъ и драгоцѣннымъ среди такихъ художниковъ, внесшихъ въ черствый реализмъ живительный духъ поэзіи является безвременно умершій Левитанъ.

Въ первый разъ Левитанъ обратилъ на себя вниманіе на Передвижной выставкѣ 1901 г. Онъ выставлялъ и раньше, и даже нѣсколько лѣтъ, но тогда не отличался отъ другихъ нашихъ пейзажистовъ, отъ ихъ общей, сѣрой и вялой массы. Появленіе „Тихой Обители" произвело, наоборотъ, удивительно яркое впечатлѣніе. Казалось точно сняли ставни съ оконъ, точно раскрыли ихъ настежь и струя свѣжаго, душистаго воздуха хлынула въ спертое выставочное зало, гдѣ такъ гадко пахло отъ чрезмѣрнаго количества тулуповъ и смазныхъ сапоговъ.

Что могло быть проще этой картины?—Лѣтнее утро. Студеная полная рѣка плавно огибаетъ лѣсистый мысокъ. Черезъ нее перекинутъ жиденькій мостъ на жердочкахъ. Изъ-за березъ противоположнаго берега алѣютъ въ холодныхъ, розовыхъ лучахъ, на совершенно свѣтломъ небѣ, купола и колокольня небольшого монастыря.—Мотивъ поэтичный, милый, изящный, но въ



Сѣровъ: Портретъ Левитана.

сущности избитый. Мало-ли было написано и раньше монастырей при розовомъ утреннемъ или вечернемъ освѣщеніи? Мало-ли прозрачныхъ рѣчекъ, березовыхъ рощицъ? Однако ясно было, что здѣсь Левитанъ сказалъ новое слово, запѣлъ новую чудную пѣснь и эта пѣснь о давно знакомыхъ вещахъ такъ по новому очаровывала, что самыя вещи казались невиданными, только что открытыми. Онѣ прямо поражали своей нетронутой, свѣжей поэзіей. И сразу стало ясно еще и то, что здѣсь не „случайно удавшійся этюдикъ", но картина мастера и что отнынѣ этотъ мастеръ долженъ быть однимъ изъ первыхъ среди всѣхъ. Въ чемъ-же былъ секретъ прелести этой скромной картинки и откуда могло взяться убѣжденіе въ великомъ значеніи ея автора?

Отвѣтить на этотъ вопросъ трудно, такъ какъ высшее искусство не поддается опредѣленію словами. Оно остается тайной, звукомъ того колокола въ Андерсоновской сказкѣ, благовѣстъ котораго доносится изъ ближайшаго лѣса, но найти котораго не дано благоразумнымъ исканіямъ филистеровъ. Да и вся поэзія Левитана, въ чемъ въ сущности она заключается? Повседневныя, почти убогія, жалкія темы; большая дорога, лѣсокъ, весна, талый снѣгъ—развѣ не писалось все это и до него, не будетъ-ли писаться до безконечности, до полнаго пресыщенія? Мало-ли у насъ было правдивыхъ художниковъ за послѣдніе 20 лѣтъ, мало-ли непосредственныхъ этюдовъ? Однако, разстояніе между Левитаномъ и другими огромное—цѣлая, незаполнимая пропасть. Левитанъ—истина, то что *именно нужно*, то что именно любишь, то что дороже всего на свѣтѣ. Всѣ другіе только поддѣлывались подъ истину или оставались въ предѣлахъ диллетантизма, любительства. И другіе такъ-же любили русскую природу, какъ Левитанъ ее любилъ. Кто не умилялся клейкими весенними листочками, запахомъ земли, сухихъ листьевъ, также и чуднымъ *запахомъ* снѣга; кто не наслаждался, ступая по сырой, напитанной влагой весенней черной землѣ, глядя на сонливое покачиванье березовыхъ макушекъ или на яркій закатъ надъ рѣкой; кто не блаженствовалъ, лежа въ травѣ или получая въ жаркій душный день первыя крупныя капли дождя отъ сизой грозовой тучи? Вся эта сфера неуловимыхъ, пожалуй и физіологическихъ, но таинственныхъ и какъ то странно плѣнительныхъ ощущеній — и составляетъ Левитановское искусство. Картины Левитана не виды мѣстностей, не справочные документы, но сама русская природа съ ея неизъяснимо тонкимъ очарованіемъ, тихая, скромная, милая русская природа. Однако, гдѣ тѣ художники, которые безъ литературныхъ комментаріевъ (бываютъ такіе „литературные комментаріи" и въ пейзажѣ), сразу, однимъ общимъ *видомъ* своихъ картинъ заставляли-бы перечувствовать подобныя, охватившія ихъ среди природы, настроенія? Во всей исторіи



Левитанъ: Мартъ.

искусства ихъ было очень немного и Левитанъ стоитъ въ ряду этихъ немногихъ однимъ изъ самыхъ первыхъ—настоящій поэтъ Божіей милостью. Безвременная смерть этого большого художника—незамѣнимая потеря для русскаго искусства.

Разумѣется, и Левитанъ—лицо, находящееся въ связи, и въ тѣсной связи съ общей исторіей. И онъ не явился сразу, безъ предшественниковъ и корни его искусства уходятъ далеко въ темныя нѣдра художественной преемственности. Лучше всего это доказывается его-же собственными долгими годами развитія. Нѣсколько лѣтъ и онъ лепеталъ на вяломъ и скучкомъ языкѣ Шишкиныхъ и Киселевыхъ, теряясь въ ихъ монотонномъ хорѣ. Но въ 1889 г. ему удалось побывать на Парижской всемірной выставкѣ и, какъ для весьма многихъ западныхъ художниковъ, такъ и для Левитана, выставка 1889 г. и въ особенности историческій отдѣлъ ея имѣли огромное значеніе. Нигдѣ и никогда Барбизонская школа не была представлена съ такой полнотой, какъ на этой выставкѣ. Лишь съ 1889 г. стало очевидно, что не Каульбахи и Деларошы главныя фигуры искусства XIX в., а скромные, долгое время едва замѣченные художники: Миллэ, Коро, Руссо, Дюпре, Добиньи и Тройонъ. Въ то-же путешествіе Левитанъ познакомился и съ произведеніями Моне, Беклина и новѣйшихъ голландцевъ. Внимательно, со всей страстью человѣка, вырвавшагося изъ спертаго воздуха темницы на вольный свѣтъ, всматривался Левитанъ въ живое, незнакомое ему до тѣхъ поръ, искусство запада, и, понявъ его, онъ мало по малу сталъ разбираться и въ самомъ себѣ. Все это нисколько не умаляетъ его значенія. Вѣдь, и барбизонцы не стоятъ особнякомъ въ исторіи, вѣдь и у нихъ есть длинный рядъ предковъ, начиная съ Мишеля, Констебля и Бонингтона, кончая безподобными миніатюристами XIV в., кото-



Левитанъ: Сумерки.

рые иллюстрировали „livre d'heures" герцога Беррійскаго. Левитанъ равноправный членъ этой древней, международной семьи, художникъ самъ по себѣ, чудный и геніальный, принесшій свой камень къ общему зданію, такой-же крѣпкій и прекрасный, какъ камни всѣхъ прочихъ.

Левитанъ не барбизонецъ и не голландецъ, и не импрссіонистъ, и не все это, вмѣстѣ взятое. Левитанъ художникъ русскій, но не въ томъ Левитанъ русскій, что онъ изъ какихъ либо патріотическихъ принциповъ писалъ русскіе мотивы, а въ томъ, что онъ понималъ тайную прелесть русской природы, тайный ея смыслъ понималъ *только* это, зато такъ, какъ никто. Левитанъ послѣ 1889 г. не разъ путешествовалъ по Европѣ. Былъ онъ и въ Швейцаріи, и на югѣ Франціи, и отовсюду, изъ всѣхъ этихъ чудныхъ мѣстностей, онъ привозилъ превосходные, необычайно вѣрные и колоритные этюды. Однако, какими холодными, пустыми кажутся эти пейзажи Левитана рядомъ съ излюбленными его темами: съ выгорѣлыми оврагами, серебристыми ручейками, сѣрыми березами, свѣтлымъ, чахлымъ русскимъ небомъ! Быть выразителемъ *своей* страны не такъ-то легко, не такъ-то просто. Во всей русской живописи лишь 3, 4 художника обладали этимъ даромъ. Левитанъ, Сѣровъ, Коровинъ и, отчасти, Нестеровъ— вотъ мастера, съумѣвшіе передать истинную красоту русской природы; до нихъ—одинокая картина Саврасова, да нѣкоторые „фоны" въ картинахъ Венеціанова.—Всѣ остальные художники: или только искали и не находили этой красоты, или же относились къ родной природѣ съ пренебреженіемъ, одѣвали русскій пейзажъ въ дюссельдорфскій нарядъ, или, наконецъ, по ремесленному тупо списывали виды.

Левитанъ, геніальный, широкій, здоровый и сильный поэтъ—родной братъ Кольцову, Тургеневу, Тютчеву. Въ извѣстномъ отношеніи, какъ художникъ, тѣсно сжившійся съ природой, безхитростный и глубокій, онъ, пожалуй, даже превосходитъ ихъ. Но это сравненіе съ литераторами, если и является само по себѣ, при взглядѣ на его пейзажи, то вовсе не означаетъ, чтобъ въ немъ была хоть капля литературности. Какъ оно ни покажется страннымъ, но



Левитанъ: Лунная ночь.

и многіе пейзажисты умудрялись впадать въ литературность. Многіе скорѣе „говорили" о природѣ въ своихъ картинахъ, нежели писали ее. Для того, чтобъ вызвать извѣстное поэтическое настроеніе, они довольствовались выборомъ „поэтичнаго" сюжета, подстроеніемъ всякихъ поэтичныхъ мотивовъ, пользованіемъ какими-то іероглифскими фокусами. Картина зачастую была дрянно написана, но вызывала общій восторгъ своими поэтичными намѣреніями.

Не таковъ Левитанъ. Онъ настоящій живописецъ. Одинъ изъ немногихъ среди русскихъ художниковъ, Левитанъ умѣлъ наслаждаться кистью и краской, умѣлъ не только правильно, но и *красиво* писать. Всѣ его картины сами по себѣ—явленія чисто живописнаго характера. Поэтому такъ трудно о нихъ говорить, но зато такъ легко ими любоваться, отдаваться ихъ необъяснимому очарованію. Употребляя псевдо-техническія выраженія, излюбленныя художественной критикой, можно было бы сказать, что живопись Левитана сочная и жирная, что смѣлый, живой и гибкій его мазокъ всегда ударялъ кстати, что его краски отличаются необычайной, свѣтящейся яркостью и правдивостью. Однако весь этотъ разборъ, все это расчлененіе его техники никуда бы не годилось, такъ какъ его живопись вся изъ одного куска: цѣльная, могучая и гармоничная. Замѣчательно, какой мастеръ былъ Левитанъ въ упрощеніи формъ (иначе говоря въ „рисованіи"), какъ удивительно характерно схватывалъ онъ сущность ихъ, какой благородной естественностью, убѣдительностью и непосредственностью отличается всегда его группировка, зачастую очень „придуманная", очень прилаженная.

Въ послѣдней изъ указанныхъ чертъ, въ томъ какъ Левитанъ „творилъ" свои пейзажи, пожалуй лучше всего сказалось, какой это большой художникъ. Глядя на его картины кажется, что все это именно такъ и видѣлъ въ природѣ, но только болѣе запутанно, менѣе опредѣленно въ извѣстномъ смыслѣ, съ большимъ количествомъ совсѣмъ ненужныхъ деталей. Его картины—а выставлялъ онъ только *картины*—всегда прекрасны какъ таковыя: не по сюжету, не по „содержанію", но прямо по своему внѣшнему виду, сами по себѣ, какъ живопись, краски, какъ сочетаніе формъ.

Слова наши, что Левитанъ выставлялъ однѣ только картины, вѣроятно, смутятъ многихъ. Какъ часто слышались нападки на его картины, въ томъ именно смыслѣ, что все это этюды, „талантливые, но не додѣланные наброски", словомъ что картины его — не картины. Можно сказать, что это было общимъ мнѣніемъ. Но мы не изъ пустой бравады утверждаемъ прямо противоположное. Все сводится къ старому, избитому, но вѣчно для толпы нерѣшенному вопросу. Толпа искренно и непоколебимо думаетъ, что Доу, Кукукъ и Мейссонье *кончали* свои картины, а Рембрандтъ, Тернеръ—не оканчивали своихъ. Безъ вылизанности и

вылощенности толпа не понимаетъ законченности. Весьма многимъ, и не только въ простонародьѣ, локутинская табакерка или олеографія нравятся несравненно болѣе, нежели геніальнѣйшія художественныя произведенія только потому, что онѣ имѣютъ заманчиво полированный видъ, что на нихъ не видно мазка, темперамента художника, слѣдовъ горячки творчества. Такъ точно мнѣніе, что Левитанъ „не кончалъ", коренится въ недоразумѣніи. Дѣйствительно, онъ не закруглялъ своихъ штриховъ, не зализавалъ своей живописи, не выписывалъ листочковъ и травинокъ, камешковъ и сучечковъ. Онъ давалъ одно только общее, въ которомъ вся эта мелкота тонула и терялась, но это общее такъ вѣрно, такъ мѣтко, такъ полно резюмировало рѣшительно всѣ составныя части, входившія въ него, что всякая новая подробность являлась-бы уже лишней, нарушающій общій и единый смыслъ картины. Сколько труда было положено Левитаномъ, этимъ въ высшей степени честнымъ и строгимъ къ себѣ мастеромъ, на нѣкоторые изъ такихъ „неоконченныхъ эскизовъ". Какъ долго, иногда годами, бился онъ надъ инымъ простѣйшимъ мотивомъ, переиначивая все снова, недовольный тѣмъ или другимъ, еле замѣтнымъ диссонансоиъ, мѣняя иногда всю композицію, разъ ему казалось, что его поэтичная или живописная мысль не достаточно „очищена". Зачастую, благодаря только настояніямъ друзей, Левитанъ рѣшался выставить картину, по его мнѣнію далеко не готовую.—На посмертной выставкѣ, можно было прослѣдить этотъ поучительный способъ работы мастера. Нѣкоторыя излюбленныя темы, прежде чѣмъ появиться въ окончательной редакціи, написаны были Левитаномъ 3, 4 и даже 5 разъ, и любопытнѣе всего, что многіе изъ этихъ первыхъ, не удовлетворявшихъ мастера, опытовъ были несравненно болѣе отдѣланы, нежели послѣдній сжатый и цѣльный синтезъ.

Иногда Левитанъ потому только считалъ свою картину неоконченной, что на ней было слишкомъ *много* лишнихъ подробностей, т. е. именно за то, что нравилось бы публикѣ. При этомъ слѣдуетъ отмѣтить замѣчательную твердость Левитана въ его отношеніи къ публикѣ. Далеко не обезпеченный матеріально (свои юные годы онъ провелъ буквально въ голодовкѣ и нищетѣ), онъ не отступалъ ни на пядь отъ своихъ убѣжденій, предпочитая остаться со своимъ произведеніемъ на рукахъ, нежели сдѣлать малѣйшій компромиссъ.

Въ этой безусловной самостоятельности, въ цѣльномъ, всестороннемъ развитіи его прекраснаго таланта, въ ясности его драгоцѣнной художественной личности заключается огромное значеніе Левитана. Для русской живописи онъ сыгралъ ту-же роль, какъ барбизонскіе пейзажисты или импрессіонистскіе мастера 60-хъ, 70-хъ годовъ для Франціи. Онъ является самымъ яркимъ представителемъ простого здороваго реализма въ противуположность направленской живописи передвижниковъ.

На его чистыхъ, скромныхъ и благородныхъ картинахъ очищался вкусъ русскихъ художниковъ. Лучше всякихъ словъ, независимо отъ всякихъ словъ, да и раньше того, что вообще какія-либо слова были сказаны, Левитанъ своими картинами показалъ всю тщетность „содержательныхъ" картинъ, всю прелесть „хорошей живописи", все очарованіе чисто живописной красоты. Такія слова, какъ реализмъ, даже какъ-то оскорбляютъ въ характеристикѣ творчества Левитана, настолько далекъ былъ этотъ непосредственный, живой поэтъ отъ всякой предвзятой теоріи, отъ какого-либо зачисленія въ полкъ. Въ исторіи русской живописи, пожалуй, и не найти мастера болѣе независимаго, болѣе самобытнаго и самодовлѣющаго, нежели Левитанъ. Вотъ причина, почему, несмотря на долголѣтнія связи дружбы и на всевозможныя выгоды, его такъ тянуло уйти отъ своихъ первыхъ товарищей—передвижниковъ; вотъ почему онъ и примкнулъ къ кучкѣ молодыхъ



Сѣровъ. Портретъ Н. А. Римскаго-Корсакова.

художниковъ, провозгласившихъ своимъ основнымъ и единственнымъ принципомъ—полную свободу художественной личности. Можно сказать, что душевная борьба, вызванная этимъ разрывомъ съ прошлымъ, сильно отозвалась на необычайно впечатлительномъ художникѣ и была одной изъ причинъ, окончательно подточившихъ уже расшатанное здоровье Левитана.

XXXVI.

Рядомъ съ Левитаномъ, самымъ замѣчательнымъ по величинѣ таланта и по цѣльности своей художественной личности, среди современныхъ „чистыхъ“ непосредственныхъ реалистовъ, представляется Валентинъ Сѣровъ.

Первые шаги въ искусствѣ Сѣровъ сдѣлалъ подъ руководствомъ Рѣпина и цѣлыхъ десять лѣтъ былъ однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ участниковъ передвижныхъ выставокъ. Такимъ образомъ, Сѣровъ является какъ-бы плотью отъ плоти реальной школы 70-хъ годовъ, „Стасовской“ школы и, однакожъ, Стасовскаго, передвижническаго въ немъ никогда не было ни на іоту. Мальчикомъ онъ нѣсколько лѣтъ прожилъ въ Парижѣ и Мюнхенѣ, въ такую эпоху, когда западный натурализмъ только-что достигъ зенита и находился въ пол-

ной силѣ. Но къ юному, уже тогда сосредоточенному, независимому Сѣрову не привились грубо натуралистическія тенденціи, онѣ не сбили его съ толку и онъ остался вполнѣ самимъ собой, страстно влюбленнымъ въ природу, ненавидящимъ въ искусствѣ все притянутое, все подстроенное, все подчеркнутое. Сѣровъ когда-то былъ *убѣжденнымъ* реалистомъ, т. е. ему казалось, что нельзя сдѣлать ничего хорошаго, если не сдѣлать такъ именно, какъ оно въ природѣ; однако, онъ былъ убѣжденнымъ реалистомъ точно такъ-же, какъ и старые голландцы—не въ силу какихъ-либо теорій, а непосредственно, вслѣдствіе своей большой любви къ правдѣ, къ природѣ, къ красотѣ природы.



Сѣровъ: Подъ деревомъ.

Замѣчательно, что и самыя первыя Сѣровскія картины въ отличіе отъ Рѣпинскихъ—уже *красивы*. Уже въ нихъ съ изумительной непринужденностью разрѣшены чудесные аккорды, уже въ нихъ выразилось стремленіе къ гармоничности цѣлаго. Никогда Сѣровъ не пытался разсказывать, пояснять, забавлять. Онъ не стыдился своего призванія — живописца; онъ не порывался къ болѣе „полезной" дѣятельности, а весь отдался разрѣшенію чисто живописныхъ задачъ, зато и достигъ въ этомъ направленіи полнаго успѣха. Можно положительно сказать, что то, что могъ дать и чего не далъ Рѣпинъ, обладающій не меньшимъ, чисто живописнымъ даромъ, но всю свою жизнь сбивавшійся съ толку, то самое далъ Сѣровъ, являющійся рядомъ съ Левитаномъ самымъ красивымъ и даже самымъ поэтичнымъ художникомъ конца XIX-го вѣка.

Нѣтъ ничего труднѣе, какъ *говорить* о такихъ художникахъ, каковы Левитанъ и Сѣровъ. Описывать словами прелесть ихъ живописи—невозможно. Красочныя созвучія еще менѣе, нежели музыкальныя поддаются описанію и опредѣленію. Впечатлѣнія отъ Сѣровскихъ картинъ чисто живописнаго и, пожалуй, именно музыкальнаго свойства—не даромъ онъ сынъ двухъ даровитыхъ музыкантовъ и самъ чутко понимаетъ музыку. Искусство Сѣрова вовсе ничего не имѣетъ въ себѣ литературнаго, *описательнаго*. Его основныя черты: простота и непосредственность. Въ Сѣровѣ нѣтъ даже какихъ-либо нарочитыхъ намѣреній, хотя-бы чисто красочнаго, живописнаго характера. Нельзя поэтому описать ни его гамму красокъ, ни его колористическую систему. Если поискать въ старомъ искусствѣ художниковъ однородныхъ съ Сѣровымъ, то не придется останавливаться на Рембрандтѣ, на Тиціанѣ и тому подобныхъ субъективистахъ, создавшихъ себѣ вполнѣ опредѣленную красочную систему, а невольно придутъ на умъ (toute proportion gardée) Гальсъ или Веласкезъ, ихъ отнюдь не предвзятое отношеніе къ видимому міру, ихъ объективный взглядъ



Сѣровъ: Дѣти.

на жизнь, ихъ увлеченіе одной красочной дѣйствительностью. Картины Сѣрова удивительно красивы по краскамъ, не будучи написаны „въ красивомъ тонѣ". Подобно Цорну, отчасти Сардженту, Даньяну, Лейблю, Либерману, — Сѣровъ представляетъ, всей своей ясностью, всей своей безграничной любовью къ простотѣ, всѣмъ своимъ отвращеніемъ къ какой - либо формулѣ, самый разительный контрастъ „живописнымъ кухмистерамъ": Ленбаху, Бодри, Констану и т. п. художникамъ, выросшимъ на подражаніи старымъ мастерамъ, почти на плагіатѣ. На картинахъ Сѣрова все ясно, свѣтло и по тому самому— хорошо, красиво. Нѣтъ ни соуса, ни дымки; его произведенія не напоминаютъ вкусныхъ пряниковъ или превосходно приготовленныхъ блюдъ, но дѣйствуютъ какъ прекрасная, чистая, ключевая вода. Послѣ цѣлаго вѣка блужденія по археологіи и исторіи, послѣ долгаго рабства въ плѣну у „передового" войска и послѣ всѣхъ грустныхъ обстоятельствъ, не давшихъ живописи XIX в. вырости и развиться нормальнымъ образомъ, искусство Сѣрова и ему подобныхъ художниковъ является какъ-бы давно желаннымъ выздоровленіемъ, какъ-бы яснымъ, освѣжающимъ утромъ, смѣнившимъ душную грозовую ночь.

Еще скорѣе можно *говорить* о портретахъ Сѣрова, такъ какъ они всѣ отличаются замѣчательной характеристикой, тонкимъ вниканіемъ въ психологію изображеннаго лица. Въ особенности его портретъ Александра III-го стоитъ цѣлаго историческаго сочиненія. Сѣровъ написалъ Императора четыре года послѣ его смерти, но художникъ по памяти прекрасно, съ изумительной правдой, со всѣми характерными особенностями передалъ внушительный и полный значенія обликъ Царя-Миротворца, его добродушную тонкую усмѣшку и холодный, ясный, пронизывающій взоръ. Не менѣе хорошъ его портретъ Императора Николая II-го, съ удивительной точностью запечатлѣвшій привѣтливое выраженіе лица нынѣ царствующаго Государя. Пытливый, острый, болѣзненный Лѣсковъ, томный, изящный, нѣсколько байронизирующій Левитанъ, стройный, изящный великій князь Павелъ Александровичъ, нѣсколько экзотичная смугловатая г-жа Б. въ роскошномъ бальномъ платьѣ, жена художника въ саду на дачѣ—все это не только чудесные „куски живописи", но и очень умныя, очень тонкія, очень вѣскія характеристики. Въ послѣднемъ изъ своихъ большихъ портретовъ, въ портретѣ княгини Юсуповой, Сѣровъ всталъ вровень съ ве-



Сѣровъ: Октябрь.

личайшими мастерами женской красоты. Тѣмъ болѣе досадно, что наше великосвѣтское общество, цѣлый вѣкъ отвыкавшее на всякихъ Salonmaler'ахъ, вродѣ Неффа и К. Маковскаго отъ пониманія живописной красоты, дошедшее въ своемъ огрубѣніи до того, чтобъ превозносить Богданова-Бѣльскаго, что нашъ бомондъ, недостойное потомство тѣхъ, кто позировали Левицкому и Рослену, обдало этотъ шедевръ цѣлымъ потокомъ негодованія и презрѣнія.

Сѣрова въ сущности и считаютъ у насъ портретистомъ; но именно дѣятельность этого мастера лучше всего подтверждаетъ, что художники послѣдняго фазиса русской живописи плохо укладываются въ рамки и категоріи. Сѣровъ никогда не былъ профессіальнымъ портретистомъ, специалистомъ по портрету. Тѣ, кто считаютъ его за такового, недостаточно внимательно относятся къ его творчеству. Какъ разъ нѣсколько лучшихъ пейзажей, написанныхъ въ Россіи за послѣднія 10, 20 лѣтъ, принадлежатъ его кисти. Трудно найти, даже во всемъ твореніи Левитана, что-либо болѣе поэтичное и прекрасное, полнѣе синтезирующее своеобразную прелесть русской природы, нежели „Октябрь" или „Бабу въ телѣгѣ" Сѣрова. По своей прямо классической простотѣ, по непосредственности впечатлѣнія, по искренности такія картины должны встать рядомъ съ лучшими произведеніями старыхъ голландцевъ и барбизонцевъ. Въ особенности хорошъ его „Октябрь"—этотъ тихій сѣрый осенній день, въ желтыхъ и серебристыхъ тонахъ котораго заунывно, безропотно поется панихида по лѣту, по жизни. Какая чудная, тончайшая по поэтическому замыслу гармонія красокъ, какое дивное по своей вѣрности, по силѣ впечатлѣнія, построеніе (какъ „вѣрно" расположены пасущіяся лошади и мальчишка, сидящій на землѣ), какой точный въ своемъ крайнемъ упрощеніи рисунокъ! „Баба въ телѣгѣ" прошла на выставкѣ незамѣченной, и, правда-же, нельзя винить публику за то, что она проглядѣла этотъ шедѣвръ, такъ какъ трудно найти что-либо болѣе скромное, тихое и незатѣйливое по эффекту. Однако-жъ, не



Константинъ Коровинъ: Портретъ.

даромъ любители считаютъ эту картину однимъ изъ лучшихъ созданій мастера. Если-бы у насъ къ живописи было-бы столько-же любви, какъ къ музыкѣ или къ литературѣ, то эта скромная, маленькая картинка Сѣрова сдѣлалась-бы классической, такъ какъ въ ней навѣрное больше Россіи, больше самой сути Россіи, нежели во всемъ Крамскомъ или Шишкинѣ. За послѣднее время Сѣровъ нѣсколько разъ принимался за историческія темы и создалъ въ своей крошечной картинкѣ: Елисавета и Петръ II на охотѣ—такой перлъ, такую тонкую иллюстрацію XVIII-го вѣка въ Россіи, что ее можно поставить рядомъ съ лучшими картинами Менцеля. Одинъ осенній чисто русскій пейзажъ съ кургузой, въ синее выкрашенной, церковкой, на фонѣ котораго скачутъ по слякоти ярко красные мундиры охотниковъ, вызываетъ въ насъ яркое представленіе о всей этой удивительной эпохи, о всемъ этомъ еще чисто русскомъ, по европейски замаскированномъ складѣ жизни.

Сѣровъ теперь въ цвѣтѣ силъ и таланта, и положительно мучительно говорить о художникѣ, все главнѣйшее творчество котораго еще впереди. Можно только высказать и теперь сожалѣніе что и этого замѣчательнаго мастера одолѣваетъ чисто русская апатія и лѣнь, что и онъ въ сущности не даетъ и десятой доли того, что могъ-бы давать.

Уже Сѣрова лишь съ натяжкой можно назвать реалистомъ, такъ какъ ему ужасно не идетъ даже такая „почтенная" и растяжимая кличка. Еще менѣе подходитъ какой-либо эпитетъ къ другому художнику—къ К. Коровину, но сходство нѣкоторыхъ задачъ этого чрезвычайно разносторонняго мастера съ „реалистскими" произведеніями Сѣрова заставляютъ насъ коснуться его, въ первый разъ, въ той-же рубрикѣ—„неореалистовъ".

Когда появились на Передвижныхъ первыя картины К. Коровина, всѣ у насъ были еще такъ далеки отъ требованій чисто живописныхъ красочныхъ впечатлѣній, что публика мучительно ломала себѣ голову, добиваясь разгадать „дикія" намѣренія художника. „Кому нужна эта некрасивая барышня, стоящая



Константинъ Коровинъ: Сѣверный пейзажъ.

среди березовыхъ стволовъ, или эти три, ничего не выражающія, пестрыя дѣвицы, позирующія передъ какимъ-то пастушкомъ и т. п." съ недоумѣніемъ спрашивали себя посѣтители передвижныхъ выставокъ, пришедшіе „поучиться жизни" у Вл. Маковскаго и его товарищей. Кое-какое понятіе о красивомъ колоритѣ существовало у насъ даже въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, но красивыми въ красочномъ отношеніи считались тогда развѣ только картины Семирадскаго, Харламова и К. Маковскаго, да въ западномъ искусствѣ—Макарта, Бенжаменъ-Констана, словомъ, все нѣсколько грубоватое творчество, соблазняющее толпу яркими и пестрыми созвучіями. Рѣпинъ далъ нѣсколько образчиковъ отличныхъ въ красочномъ отношеніи картинъ, по большей части этюдовъ съ натуры, но рѣдко кто любовался этими его произведеніями, и даже его поклонники больше изумлялись *вѣрности* передачи натуры, нежели *красотѣ*, получавшейся благодаря этой вѣрности. О красотѣ вообще мало было разговора и даже совсѣмъ забыли о ея существованіи. Картины Коровина, въ которыхъ художникъ добивался одного только красиваго красочнаго пятна, естественно должны были смутить многихъ. Этому способствовала еще и самая живопись Коровина: дерзко небрежная, грубая и, какъ казалось многимъ, просто неумѣлая. Никто тогда не подозрѣвалъ, что и живопись, и краски въ этихъ картинахъ высокаго достоинства, что авторъ ихъ—настоящій живописецъ. Нѣкоторый успѣхъ Коровинъ имѣлъ только со своей довольно слащавой и ничего невыражающей картиной „Утро въ мастерской", гдѣ, разумѣется, нравился избитый, съ легкой руки Израэльса, эффектъ сѣраго дневнаго свѣта, льющагося черезъ огромное окно, да игривый сюжетъ: хорошенькая натурщица, потягивающаяся въ кровати. Мало-по-малу, впрочемъ, стали привыкать къ чудаку-художнику, согласились даже, что онъ не безъ таланта, но горько скорбѣли о томъ, что онъ занимается такими пустяками. Передвижники такъ и не допустили его въ свой священный конклавъ, гдѣ, однако-жъ, нашлось мѣсто даже для Волкова и Киселева.

Нѣсколько большее вниманіе обратилъ на себя Коровинъ на Нижегородской выставкѣ. Его панно, украшавшія Сѣверный отдѣлъ, заслужили одобреніе весьма многихъ и даже среди тѣхъ, которые начинали коситься на молодыхъ. Но произошло это болѣе потому, что на затѣю Коровина смотрѣли, какъ на остроумную шутку, какъ на чисто выставочный фокусъ, довольно забавный и милый. Если-бы сказать тогда кому-нибудь изъ нашихъ художественныхъ аристарховъ, что этимъ картинамъ мѣсто въ музеѣ, разумѣется, никто бы не повѣрилъ и расхохотался: Коровинскую декоративную мазню повѣсить рядомъ съ Фриной Семирадскаго и Грѣшницей Полѣнова! Вѣдь не сочли же достойнымъ повѣсить въ художественный отдѣлъ музея Александра III. вторую, безконечно болѣе зрѣлую и цѣльную, серію Сѣверныхъ панно Коровина, за которую, однако, художникъ удостоился высшей награды на Всемірной выставкѣ 1900 г.



Коровинъ. [illegible]

Недоразумѣніе въ отношеніи къ К. Коровину самаго плачевнаго свойства. Оно лучше всего доказываетъ, какъ далека русская публика вообще отъ какого-либо пониманія живописи. Въ сущности изумительно декоративный, правильнѣе сказать—чисто живописный (ибо живописецъ и долженъ быть непремѣнно декораторомъ, украсителемъ стѣнъ — все назначеніе его въ этомъ) талантъ Коровина пропадаетъ даромъ. Какая грусть, что этотъ огромный мастеръ, этотъ яркій самобытный талантъ, два раза затратившій свои силы на такія эфемерныя созданія какъ выставочныя панно, все время тратящій ихъ на еще болѣе эфемерныя созданія—на театральныя декораціи, такъ, вѣроятно, и не получитъ возможности увѣковѣчить себя и подарить Россіи истинно прекраснымъ величественнымъ произведеніемъ.

Коровинъ удивительный, прирожденный стилистъ. То, что мерещилось Куинджи, то далось Коровину. Не хуже японцевъ и вовсе не подражая японцамъ, съ удивительнымъ остроуміемъ, съ удивительнымъ пониманіемъ сокращаетъ онъ средства выраженія до минимума, и тѣмъ самымъ достигаетъ такой силы, такой опредѣленности, какихъ не найти, пожалуй, и на Западѣ. Его стынущія въ холодѣ и мглѣ сѣверныя пустыни, его ѣли, обступающіе рѣдкимъ строемъ студеныя озера, его бурыя и бѣлыя тучи, его стада моржей и вереницы оленей, наконецъ яркія фанфары полночнаго солнца, играющаго на всплескахъ синихъ заливовъ—все это является восхитительнымъ откровеніемъ сѣвера, истинно грандіозной поэмой сѣвера, гораздо

болѣе достойной стать *классическимъ* произведеніемъ русской живописи, нежели всѣ „Фрины" или „Помпеи". Коровину необходимо дать стѣны вѣчныя, каменныя стѣны, въ которыхъ бы собирался русскій народъ, стѣны дворцовъ, музеевъ, училищъ или другихъ общественныхъ зданій. Непростительно будетъ для нашей эпохи, если и этотъ художникъ пройдетъ, не сказавъ всего того, что онъ можетъ и долженъ сказать, не изливъ всей глубокой и широкой своей любви къ русской природѣ!

XXXVII.

Поэтомъ русской природы является и Нестеровъ.—На него мы уже указывали выше, какъ на послѣдователя Васнецова, превратившаго эффектный и энергичный шаблонъ своего учителя въ нѣчто разслабленное, жидкое, истерическое [1]). Однако, эти его недостатки поражаютъ только въ его церковно-декоративныхъ работахъ (какъ разъ доставившихъ ему наибольшій успѣхъ) и лишь отчасти замѣтны въ тѣхъ прекрасныхъ поэтичныхъ картинахъ, въ которыхъ только онъ и высказался вполнѣ, въ которыхъ только онъ и вылилъ все свое проникновенное умиленіе передъ русской природой. Нестеровъ, впрочемъ, только отчасти подходитъ къ Левитану, Сѣрову и Коровину. Онъ не только поэтъ-реалистъ, не только открываетъ въ дѣйствительности вѣчныя начала красоты и поэзіи, но всей своей природой рвется изъ этой дѣйствительности, весь отданъ глубокимъ вопросамъ сверхчувственнаго и сверхъестественнаго порядка, вопросамъ религіи и жизни въ Богѣ. Жаль только, что этотъ одаренный истинно мистической натурой художникъ, до такой степени спутанъ чѣмъ то весьма похожимъ на честолюбіе, до того погруженъ въ чисто суетные интересы, что мистическій идеалъ, живущій въ его душѣ сильно, съ каждымъ годомъ меркнетъ и теряется.

И эти поэтичныя картины Нестерова не свободны отъ обычныхъ его недостатковъ. Мятый, небрежный и мѣстами даже неумѣлый рисунокъ фигуръ, дешевая подчеркнутость типовъ, подведенные, яко-бы экстатическіе глаза—встрѣчаются и въ этихъ картинахъ и вредятъ общему впечатлѣнію. Но все же эти произведенія способны доставить большое наслажденіе, навѣять чудное, *чисто русское* настроеніе. Появленіе перваго изъ нихъ: страннаго старичка пустынника, бредущаго рано утромъ по берегу сѣраго озера,—показалось на выставкѣ 1888 г. какъ бы цѣлымъ откровеніемъ. Еще изумительнѣе была слѣдующая картина, написанная Нестеровымъ въ концѣ 80-хъ годовъ и относящаяся къ позднѣйшимъ его работамъ такъ же, какъ относится какая-либо вдохновенная страница Достоевскаго къ поучительной бесѣдѣ въ „Русскомъ Паломникѣ". „Видѣніе отрока Варѳоломѣя" (будущаго св. Сергія Радонежскаго) одна изъ самыхъ таинственно поэтичныхъ и прелестныхъ картинъ послѣдняго десятилѣтія XIX в. Здѣсь, что рѣдко бываетъ у Нестерова, удался ему и типъ юнаго святого, его застывшая въ священномъ трепетѣ фигура, его поглощенное сосредоточеннымъ восторгомъ лицо съ широко открытыми, уставившимися глазами. Чарующій ужасъ сверхъестественнаго былъ рѣдко переданъ въ живописи съ такой простотой средствъ и съ такой убѣдительностью. Есть что-

---

[1]) Впрочемъ, необходимо оговориться. Всѣ эти черты могли-бы и не составлять недостатковъ художника—если-бы не техническая сторона, которая у Нестерова еще гораздо слабѣе, неужели Васнецова.



Нестеровъ: Св. Сергій Радонежскій.

то очень тонко угаданное, очень вѣрно найденное въ стройной фигурѣ чернеца, точно въ усталости прислонившагося къ дереву и совершенно закрывшагося своей мрачной схимой. Но самое чудное въ этой картинѣ—пейзажъ, до нельзя простой, сѣрый, даже тусклый и все-же торжественно праздничный. Кажется, точно воздухъ заволоченъ густымъ воскреснымъ благовѣстомъ, точно надъ этой долиной струится дивное пасхальное пѣніе.

Нестеровъ уже не создавалъ больше ничего подобнаго по цѣльности и непосредственности. Во всѣхъ его другихъ картинахъ гораздо сильнѣе выступаютъ его недостатки, а въ послѣднихъ вещахъ онъ даже начинаетъ впадать въ салонный маніеризмъ, во что-то близкое къ К. Маковскому. Однакоже, за исключеніемъ этихъ послѣднихъ, въ каждой картинѣ есть прелестныя мѣста, большія красочныя достоинства, въ особенности же тонкое пониманіе русскаго пейзажа. Самой замѣчательной среди нихъ является „Св. Сергій Радонежскій“ — цѣлая поэма сѣвернаго лѣса. Нужды нѣтъ, что сама фигура святого производитъ натянутое, почти фальшивое впечатлѣніе,

что очень интересно, глубоко и вѣрно задуманный ликъ его далеко не удался художнику. Картина эта уже однимъ своимъ пейзажемъ производитъ, по истинѣ, умиляющее впечатлѣніе.—Здѣсь благовѣста нѣтъ; вообще въ этой глуши далеко отъ всякаго человѣческаго звука. Тихо, торжественно тихо. Лишь птички чирикаютъ въ вѣтвяхъ, осторожно шуршатъ бѣлки по стволамъ и журчитъ прохладная рѣчка, исходящая изъ таинственной чащи и снова теряющаяся въ ней. Мягкая трава, мягкій мохъ. Дивные ароматы моха, молодыхъ березокъ и елокъ сливаются въ одинъ аккордъ очень близкій къ мистическому запаху ладана. „Слава Всевышнему на землѣ и на небесахъ"—вѣрно озаглавилъ Нестеровъ эту свою вдохновенную пѣсню, столь же красивую по замыслу, какъ и чарующую по своей тонкой, серебристой гаммѣ красокъ.



М. Нестеровъ.

Совершенно странная картина его „Подъ благовѣстъ". По ней видно, что Нестеровъ много живалъ съ монахами, что онъ понялъ эту странную, малосовременную жизнь и полюбилъ ее, такъ же, какъ полюбилъ ее Достоевскій. Картина эта непріятна на первый взглядъ. Типы—взятые очевидно съ натуры—чуть чуть походятъ на карикатуры Перова и Вл. Маковскаго. Нестеровъ не пожелалъ идеализировать своихъ любимцевъ и представилъ ихъ такими, какими они являются на самомъ дѣлѣ—очень чуждыми намъ горожанамъ, оторваннымъ отъ всякой религіозной жизни, отъ всякой жизни въ природѣ и въ Богѣ. Намъ чужда и ихъ медленная, лѣнивая поступь, и ихъ понурыя, сосредоточенныя лица, и ихъ вѣчное перечитыванье однѣхъ и тѣхъ-же книгъ; насъ оскорбляютъ также и ихъ засаленныя, грязныя рясы, ихъ жалкое, неудобное существованіе. Но пейзажъ, развернутый позади нихъ, дивный, весенній, хрупкій, сѣрый, однотонный, слегка подернутый желтовато-бурыми догорающими лучами вечерней зари—все объясняетъ, со всѣмъ примиряетъ. Здѣсь, въ этой умилительной пустынѣ, жизнь—хорошая и люди здѣсь, *пока они здѣсь*—хорошіе. Хорошій, милый человѣкъ этотъ сгорбленный, старенькій, грязный монашекъ, вѣчно, бормочащій себѣ подъ носъ какіе-то священные стихи и изрѣченія, весь ушедшій въ тексты, въ доискиваніе тайнаго смысла загадочныхъ божественныхъ словъ—и это для себя только, для утоленія своей духовной жажды, въ забвеніи всего остального на свѣтѣ. Хорошій, добрый человѣкъ и этотъ юноша, имѣющій въ себѣ что-то схоластическое, жесткое, семинарское, увлекающійся быть можетъ честолюбивыми мечтами, лишь временно удалившійся въ пустыню, набирающійся здѣсь силъ, чтобы затѣмъ идти въ свѣтъ, блистать и лгать тамъ. Здѣсь на материнскомъ лонѣ природы, гдѣ повсюду разлита Божья благодать, гдѣ все носитъ Божью печать, здѣсь,



Нестеровъ: Подъ благовѣстъ.

умиленные блаженнымъ сіяніемъ небомъ, вѣчною тишью и далекую, пустую отъ людей, даль, на ровное тихое движеніе воды и гнущихся подъ вѣтромъ травъ и деревьевъ—здѣсь они чувствуютъ, что въ нихъ какимъ-то чудомъ возродились—для одного временно, для другого навсегда—блаженные годы дѣтства, божественная невинность, хрустальная прозрачность и простота дѣтской души. Нестеровъ, измученный жизнью,—очень сложная, мучительно сложная натура—какъ будто высказалъ въ этой картинѣ свою собственную душевную борьбу. И въ немъ растетъ и съ годами крѣпнетъ, подобно тому, какъ у этого юноши послушника, честолюбіе, но и онъ въ глубинѣ души своей знаетъ, какъ божественно хорошо безмятежное, безсуетное житье въ Богѣ старика монаха; въ глубинѣ своей онъ все время рвется къ этому міру. Быть можетъ, если-бы русское общество вѣрнѣе оцѣнило его, если бъ оно дало ему возможность доразвиться въ томъ направленіи, которое было предначертано въ его душѣ, Нестеровъ былъ-бы цѣльнымъ и чуднымъ художникомъ. Къ сожалѣнію, успѣхъ толкаетъ его все болѣе и болѣе на скользкій для истиннаго художника путь офиціальной церковной живописи, и все болѣе удаляетъ его отъ того творчества, въ которомъ онъ, навѣрное, съумѣлъ бы сказать не мало дивныхъ и вдохновенныхъ словъ. Вѣдь является же онъ, рядомъ съ Суриковымъ, единственнымъ русскимъ художникомъ, хоть отчасти приблизившимся къ высокимъ божественнымъ словамъ „Идіота" и „Карамазовыхъ".

XXXVIII.

Рядомъ съ Нестеровымъ слѣдуетъ упомянуть о Сергѣѣ Коровинѣ. Этотъ крайне неплодовитый художникъ извѣстенъ по своей несимпатичной картинѣ деревенскихъ нравовъ: „Мірская Сходка", тогда какъ гораздо большаго вниманія заслуживаютъ его картины религіозно-бытового характера, въ которыхъ онъ имѣетъ что-то общее съ Нестеровымъ. Но въ сущности С. Коровинъ написалъ

всего только одну такую картину — акварель (да и вообще картинъ его наберется съ трудомъ полъ десятка); все же остальное только этюды и наброски къ ней. Тема самая Нестеровская. Далекая проселочная дорога, жалкіе кустарники, сѣрое небо. По дорогѣ идетъ на богомолье суровый, жесткій старикъ, весь ушедшій въ мучительное обсужденіе возникшихъ въ его душѣ вопросовъ, молодая, болѣзненная женщина, съ блуждающимъ, экстатичнымъ взоромъ, и старуха-мать, съ добрымъ, измученнымъ жизнью лицомъ. Въ этюдахъ къ этой акварели есть также нѣсколько очень интересныхъ психологическихъ документовъ религіозной жизни простого русскаго народа; среди нихъ въ особенности интересенъ типъ какого-то мужика, могучаго, властнаго, умнаго и энергичнаго, очевидно раздавленнаго сознаніемъ своей тяжкой, тяжкой вины.



А. Васнецовъ: Сибирь

Въ прежнихъ пейзажахъ Аполлинарія Васнецова также есть нѣчто близкое къ Нестерову — какая-то, иногда очаровательно разрѣшенная, гармонія. Первобытной, таинственной свѣжестью дышатъ его далекія тайги, тонущія въ щемяще грустномъ вечернемъ заревѣ или въ сырыхъ, холодныхъ фантастическихъ туманахъ. Далекія полчища сосновыхъ лѣсовъ, широкія, могучія, холодныя сибирскія рѣки, плавно протекающія между ними, тяжелыя очертанія уральскихъ горъ—объяты широкимъ эпическимъ духомъ. Аполлинарій Васнецовъ подобно скандинавамъ, съ которыми онъ имѣетъ много общаго, разрѣшилъ очень трудную задачу, давъ такія панорамическіе виды „живописныхъ" мѣстностей, и не впавъ при томъ въ „каламистость", въ слащавый трафаретъ. Ему единственно удался Кавказъ, а между тѣмъ сколько русскихъ художниковъ писали его, начиная отъ Виллевальде, Лагоріо, кончая Киселевымъ. Всѣ они превращали эту дивную, мрачную и грандіозную природу въ какое-то розово-лиловое, кондитерское Сорренто. Даже фотографъ Верещагинъ не съумѣлъ обойти этотъ камень преткновенія. Кавказъ Аполлинарія Васнецова единственно приближается къ Кавказу Лермонтова—чудовищно-огромный, давящій, широкій, страшный, безумно красивый въ своемъ сѣро-зеленомъ, однообразномъ колоритѣ. Краска и техника А. Васнецова вполнѣ способствуютъ цѣльности впечатлѣнія отъ его картинъ: нѣсколько грубыя, здоровыя краски, очень упрощенный, но типичный рисунокъ, жесткая, простая живопись. Лишь иногда, и то за самое послѣднее время, сталъ онъ впадать въ приторность, имѣющую нѣчто общее съ главнымъ недостаткомъ его старшаго брата.

Очень любопытны его возсозданія старой Москвы. А. Васнецовъ уже много лѣтъ, какъ живетъ въ Москвѣ прямо противъ самого Кремля, и этотъ единственный въ мірѣ, невѣроятный, совершенно сказочный видъ плѣнилъ его, заставилъ его забыть юношескія впечатлѣнія Сибири и направилъ его усилія на то, чтобъ возродить то изумительное великолѣпіе, отъ котораго Кремль остался прелестнымъ, но одинокимъ обломкомъ. Его виды старой Москвы, являющіеся въ научномъ отношеніи очень вѣрными иллюстраціями, драгоцѣнны и въ чисто художественномъ отношеніи. Въ нихъ онъ, подобно своему



Аполлинарій Васнецовъ: Деревянный городъ въ Москвѣ XVII в.



Якунчикова: Пригорокъ.

брату съумѣлъ разгадать коренную русскую, окончательно въ наше время исчезающую красоту, вычурную, странную прелесть цѣлой безвозвратно погибшей культуры. Особенно удачна его „Деревянная Москва"—это тѣсное скопище самыхъ разнородныхъ, фантастическихъ построекъ, періодически выгоравшихъ каждыя 5 лѣтъ, и снова съ какимъ то безумнымъ упрямствомъ созидавшихся въ томъ самомъ порядкѣ и съ тѣми же декоративными, но отнюдь не практическими ухищреніями. Точно сказка выглядитъ этотъ дикій городъ, служившій такой чудной оправой грандіознымъ Кремлевскимъ памятникамъ. Жаль только, что увлеченіе археологіей заставляетъ А. Васнецова такъ комкать композицію съ цѣлью воспроизвести какъ можно больше всякой всячины; жаль также, что какъ разъ въ этихъ вещахъ техническіе его недостатки особенно замѣтны: краски слишкомъ „апетитны", рисунокъ сбитъ и не характеренъ, живопись—дряблая.

Среди другихъ „неореалистовъ" особеннаго вниманія заслуживаютъ М. В. Якунчикова и А. П. Остроумова, художники: Ціонглинскій, Свѣтославскій, Переплетчиковъ, Архиповъ.—М. В. Якунчикова-Веберъ—удивительно симпатичная художественная личность. Она одна изъ тѣхъ, весьма немногихъ, женщинъ, которыя съумѣли вложить всю прелесть женственности въ свое искусство, неуловимый нѣжный и поэтичный ароматъ, не впадая при томъ ни въ диллетантизмъ, ни въ приторность.—М. В. Якунчикова большую часть своей жизни провела за-границей, но каждое лѣто она возвращается въ Россію и каждый разъ съ прежней, неувядаемой силой поражаетъ ее своеобразная тонкая прелесть родной природы.

Излюбленныя темы г-жи Якунчиковой—разные уголки старинныхъ россійскихъ разоренныхъ и милыхъ усадьбъ: видъ съ балкона, украшеннаго толстыми колоннами, на далекіе плоскіе луга, надъ которыми догораетъ холодная сѣверная заря; пузатое крылечко съ двойной бѣлой лѣстницей, тоскливое зало, уставленное, одѣтою въ лѣтніе чехлы, мебелью; своеобразно-прелестный видъ съ верхушки старинной колокольни, изъ-за тяжелыхъ, большихъ колоколовъ, на милый деревенскій пейзажъ; кусочекъ забытаго сада, кусочекъ рощи, кусочекъ



Архиповъ.—На Окѣ.

избушка съ оранжевымъ, но опять таки почему то милыми деревянными крестомъ на первомъ планѣ. Во всѣхъ этихъ вещахъ чувствуется чуткій, тонкій поэтъ, слегка болѣзненный, дорожащій всѣмъ тѣмъ, что проходитъ, исчезаетъ, гибнетъ,—всѣмъ жизнью прошлымъ и проходящимъ. М. В. Якунчикова въ то же время большой поэтъ дѣтства. Одно, впрочемъ, связано съ другимъ. Кто любитъ, кто понимаетъ прошлое, тотъ обыкновенно любитъ и понимаетъ свое дѣтство, всю прелесть своего прошлаго — очень рѣдкая и драгоцѣнная черта. Какъ мила ея затѣя изобразить въ картинѣ очаровательнѣйшую народную игрушку: модель Троицко-Сергіевской Лавры въ видѣ фантастическаго миніатюрнаго городка (эта картина составляетъ первое звено цѣлой длинной серіи, задуманной художницей); какъ хороша еще ея собственная (въ сотрудничествѣ съ Е. Д. Полѣновой исполненная) модель-игрушка крошечной, очаровательно уютной и поэтичной Берендѣевки!

М. В. Якунчикова не только большой поэтъ, но и большой мастеръ. Съ этой стороны она до сихъ поръ не достаточно оцѣнена, а между тѣмъ мало найдется среди современныхъ художниковъ—и не только у насъ, но и на Западѣ,—кто владѣлъ бы такой свѣжей, благородной палитрой, такимъ широкимъ, бодрымъ мастерствомъ. Чрезвычайно замѣчательны также всѣ попытки М. В. Якунчиковой стилизировать свою работу, оградить ее отъ случайностей росчерка, отъ миніатюрнаго блеска, отъ лишнихъ и потому безвкусныхъ подробностей. Съ этой цѣлью она одно время прибѣгала къ выжиганію на деревѣ и ей удалось превратить этотъ опошленный, въ сущности безотрадный способъ, въ прекрасное орудіе для своихъ высокохудожественныхъ намѣреній. Еще лучше удалось ей достичь той-же цѣли: упростить и тѣмъ синтезировать свою технику—въ цвѣтномъ офортѣ, въ одномъ изъ самыхъ трудныхъ и сложныхъ способовъ репродукціи, пріобрѣвшемъ, однакожъ, въ ея мастерскихъ рукахъ необычайную свѣжесть, непосредственность и прелесть.

Тѣми-же задачами занята и другая художница А. П. Остроумова, также очень тонкій поэтъ и большой мастеръ своего дѣла. И она, подобно Якунчиковой, отреклась отъ всѣхъ обыденныхъ художественныхъ способовъ и, движимая, прямо страннымъ по своей опредѣленности, призваніемъ, взялась за цвѣтную гравюру на деревѣ, въ которой въ наше время выдвинулись только два мастера Лепэръ и Ривьеръ, и которая больше столѣтія была въ полномъ загонѣ,



Святославскій: Постоялый дворъ въ Москвѣ.

главнымъ образомъ по причинѣ огромныхъ трудностей, связанныхъ съ этой техникой. И Якунчикова, и Остроумова взялись за эти способы не изъ пустого оригинальничанья, но по свободному душевному влеченію, движимыя желаніемъ давать въ своихъ работахъ лишь строго обдуманное, неумолимо очищенное отъ случайностей, а потому и болѣе полное, ясное и гармоничное цѣлое. Незатѣйливые, тихіе, но изумительные по мастерству, по правдивости эффектовъ и по своему благородному стилю пейзажи обѣихъ художницъ должны въ исторіи русской гравюры занять мѣсто рядомъ съ великолѣпными портретами Чемесова, Скородумова и Уткина, а также со скромными, но милыми литографіями Галактіонова, Мартынова и Александра Брюллова.

О Ціонглинскомъ въ сущности слѣдовало-бы упомянуть въ одной главѣ съ Куинджи, но мы этого не сдѣлали, такъ какъ Ціонглинскій значительно позже, нежели Куинджи, явился у насъ насадителемъ импрессіонизма, пропагандистомъ новыхъ свѣтовыхъ и красочныхъ ученій, возникшихъ на западѣ. Ціонглинскій странная фигура. Трудно найти человѣка, у котораго дѣйствія и слова были-бы въ такомъ несоотвѣтствіи. На словахъ—геній, озаренный вдохновеніемъ, заражающій всѣхъ неподдѣльнымъ огнемъ своего воодушевленія, неистовый, пламенный жрецъ Аполлона; въ творчествѣ—скорѣе неудачникъ, лишь изрѣдка создающій что-либо цѣльное и пріятное. Еще лучшее, что онъ сдѣлалъ,—этюды, зачастую поражающіе свѣжестью своихъ красокъ, своей насыщенностью свѣтомъ. Ціонглинскій не сыгралъ видной роли въ русскомъ искусствѣ, но вся его очень симпатичная и ревностная дѣятельность (онъ на рѣдкость превосходный художественный педагогъ) отводитъ ему очень почетное, хотя и скромное мѣсто среди русскихъ современныхъ художниковъ.

Если Ціонглинскому мѣшаетъ занять видное мѣсто въ современномъ искусствѣ его неумѣлость, то, напротивъ того, Архипову вредитъ его чрезмѣрная ловкость, вѣчно совращающая его въ сторону щегольства и шикарства. Въ своихъ произведеніяхъ Архиповъ обнаружилъ влеченіе къ самымъ скромнымъ и тихимъ сюжетамъ. Воскресный солнечный день, бабы, калякающія на паперти, ямщикъ, съ пѣніемъ возвращающійся въ свѣтлую лѣтнюю ночь по ровной, пу-

глушиной мѣстности: раннее бѣлое утро, молодая женщина, вышедшая къ балкону освѣжиться въ утреннемъ воздухѣ; уютный старичекъ-келейникъ, бросающій кормъ птицамъ — какія все это премилыя, задушевныя, поэтичныя темы. Между тѣмъ исполненіе этихъ картинъ въ такомъ несоотвѣтствіи съ ихъ внутреннимъ содержаніемъ, что отъ поэтичнаго намѣренія автора остается весьма немного. Всѣ эти тихія, спокойныя, трогательныя по своей „провинціальности“ сценки исполнены съ той-же бравурой, съ тѣмъ-же шикомъ, съ которымъ Нёвиль или Іосифъ Брандтъ рисуютъ патріотическія баталіи и парады. Впрочемъ, это мастерство, это шикарство — коренныя черты Архипова, ему не отдѣлаться отъ нихъ: онъ „шикаритъ“ по природѣ, а не въ погонѣ за дешевымъ эффектомъ. „Успокоиться“ „остепениться“ врядъ-ли онъ можетъ. Лучше было-бы, поэтому, если-бъ онъ содержательную сторону своихъ картинъ искалъ въ такихъ областяхъ, которыя ближе подходятъ къ характеру его техническаго, фатально неизмѣннаго дарованія.

Въ полномъ соотвѣтствіи находилась когда-то техника и содержаніе у Свѣтославскаго. За послѣднее время этотъ истинный художникъ почему-то сталъ сбиваться съ толку и кидаться на совершенно неподходящіе для него сюжеты; въ то-же время онъ забросилъ совершенно заботы объ исполненіи, сталъ писать грубо, небрежно, необдуманно. Но первое время, въ началѣ 90-хъ годовъ, онъ былъ однимъ изъ лучшихъ товарищей Левитана, при томъ совершенно самобытнымъ художникомъ, отмежевавшимъ себѣ обособленную и весьма интересную область. Свѣтославскій поэтъ провинціи, грязныхъ, сѣрыхъ, но милыхъ, а въ чисто красочномъ отношеніи, безспорно прекрасныхъ уголковъ. Задворки съ тающимъ голубымъ снѣгомъ и грѣющимися въ весеннемъ солнцѣ желтыми коровами, глухая улица, тонущая въ сизыхъ сумеркахъ, городъ, занесенный снѣгомъ, видъ изъ-за живописно развалившихся навѣсовъ на старинную пестро раскрашенную церковь — и т. п. темы были исполнены имъ съ замѣчательной простотой, съ замѣчательной искренностью и правдивостью. Нельзя сказать, чтобъ Свѣтославскій былъ тонкимъ колористомъ и большимъ виртуозомъ живописи, но краски его энергичны, ярки, вѣрны, техника вполнѣ подходящая къ темамъ—простая, трезвая. Все у него въ этихъ картинахъ дышитъ хорошимъ чисто провинціальнымъ здоровьемъ, все исполнено нѣсколько грубоватаго, но вполнѣ художественнаго настроенія.

XXXIX.

Всѣ до сихъ поръ перечисленные художники-реалисты—и даже вѣчно странствующій, то по Испаніи, то по Востоку Ціонглинскій—по всему духу своего творчества вполнѣ русскіе художники. Вполнѣ русскими художниками можно назвать и всѣхъ остальныхъ неореалистовъ: сосредоточеннаго, нуднаго Бакшеева, поэтическаго, но чрезмѣрно специализировавшагося на „Веснахъ“ Переплетчикова, слишкомъ пестраго Мѣшкова, скромныхъ, но очень искреннихъ и милыхъ пейзажистовъ наслѣдниковъ Левитана: Виноградова, Аладжалова, Мамонтова, Петровичева, Жуковскаго, Кузнецова. Всѣ они не только пишутъ русскую природу, русскую жизнь, но и понимаютъ ихъ, влюблены въ нихъ, всѣ тронуты ими. Это не большіе, но очень симпатичные, здоровые, славные художники, созданія которыхъ будутъ такъ же цѣниться со временемъ, какъ безчис-



Бразъ: Портретъ А. П. Соколова.

ленные и милые „маленькіе голландцы". Несравненно болѣе заражена западомъ и несравненно менѣе проникновенно относится къ своему родному группа художниковъ, объединившаяся еще въ бытность свою въ мастерской Куинджи и среди которой особенно выдѣляются Пурвитъ, Рущицъ, Вальтеръ, Латри и Богаевскій. Все это еще молодые, очень живые, очень впечатлительные и талантливые люди, отлично знающіе свое дѣло, пишущіе чрезвычайно эффектныя картины. Но этихъ художниковъ, хотя мотивы ихъ картинъ и заимствованы изъ русской природы, съ натяжкой можно назвать русскими, такъ какъ русскаго духа въ нихъ мало. Непріятно поражаетъ ихъ сильная зависимость отъ Парижа и Мюнхена, и та виртуозная, нѣсколько шаблонная ловкость, съ которой они изготовляютъ свои очень колоритные, очень правдивые, но не особенно глубокіе этюды. Впрочемъ, составлять объ этой группѣ художниковъ окончательное мнѣніе еще рано (въ особенности рано это дѣлать относительно Рущица), такъ какъ они безспорно всѣ еще далеко не установились, а наоборотъ, очень ревностно и съ усердіемъ продолжаютъ искать себя.

Совершеннымъ космополитомъ является Бразъ. Когда появились его первые этюды на выставкѣ работъ учениковъ Академіи въ 1895 г.—то никто не хотѣлъ вѣрить, что это произведенія русскаго юноши, ученика Рѣпина. Превосходные этюды эти были исполнены съ полнымъ мастерствомъ и совсѣмъ такъ, какъ пишутъ и рисуютъ въ Мюнхенѣ или въ Голландіи, откуда Бразъ тогда только что вернулся. Тотъ-же штрихъ, тѣ-же легкія, вкусныя краски. Съ тѣхъ поръ Бразъ не перемѣнился; онъ, правда, ушелъ впередъ, сдѣлался тверже и сосредоточеннѣе въ рисункѣ, ярче въ колоритѣ, бóльшимъ виртуозомъ въ живописи—но онъ не подвинулся ни на іоту въ смыслѣ интенсивности своего творчества, онъ все такой-же хорошій, элегантный, красивый техникъ, питающійся художественными данными, добываемыми на западѣ и съ большимъ остроуміемъ пользующійся тѣми „совѣтами", которые доносятся изъ произведеній старой живописи. Дѣятельность Браза заслуживаетъ, впрочемъ, полнаго сочувствія, такъ какъ это художникъ серьезно преданный своему дѣлу, съ неутомимымъ усердіемъ добивающійся совершенства. Существуетъ цѣлая очень обширная и очень почтенная область живописи, въ которой онъ могъ бы у насъ подобно Больдини и Гандара въ Парижѣ, или Сардженту въ Англіи, быть неоспоримымъ царемъ. Мы говоримъ о заброшенной, почему то

глубоко презираемой въ наше время „свѣтской" или „великосвѣтской" живописи, давшей однако-же въ свое время, когда „свѣтъ" и художники были въ болѣе тѣсномъ единенiи, не мало превосходныхъ мастеровъ. Трудно найти что-либо болѣе подходящее для „украшенiя" стѣнъ изящныхъ, со вкусомъ меблированныхъ комнатъ,—нежели Бразовскiя картины и портреты. Каждое изъ его произведенiй является отличнымъ кускомъ живописи, приготовленнымъ съ изумительнымъ знанiемъ художественной гастрономiи. Если картины Браза и не затрогиваютъ души и сердца зрителя, то, во всякомъ случаѣ, онѣ нѣжно ласкаютъ глазъ, доставляютъ не особенно глубокое, но настоящее удовольствiе. Особенно Бразъ могъ бы выдвинуться на портретахъ, если-бы тѣ самые, кто рождены быть его закащиками—все наше блестящее, нарядное высшее общество — не отвыкли настолько отъ всякаго вкуса, что предпочитали ему такихъ „художниковъ", какъ Богдановъ - Бѣльскiй, Александровскiй, Штембергъ и т. п.

Не вполнѣ русскимъ представляется и Малявинъ, не смотря на то, что онъ всегда черпаетъ свои сюжеты изъ русскаго народнаго быта. Чисто русское въ немъ лишь то великолѣпно-безцеремонное ухарство, съ которымъ онъ относится къ своему дѣлу, та нѣсколько циничная небрежность и непродуманность, съ которой онъ щеголяетъ передъ публикой своимъ колоссальнымъ дарованiемъ. Однако все это внѣшнiя черты, не влiяющiя на самый характеръ его живописи. По внутреннему характеру живописи онъ стоитъ гораздо ближе къ Бенару и къ Цорну, нежели къ Сѣрову и Рѣпину. Вѣроятно, эта зависимость отъ Запада и упрочила его успѣхъ на международныхъ выставкахъ. Итальянцы и французы любовались этимъ переложенiемъ на грубый и шумный, варварскiй ладъ тонкихъ и элегантныхъ симфонiй современныхъ европейскихъ колористовъ. Въ этомъ кроется для нихъ острая прелесть, близкая, вѣроятно, къ тому очарованiю, которое должны были испытывать пресыщенные римляне при видѣ варваровъ развратившихся высшей культурой.

Судьба Малявина совершенно фантастическая. Этотъ русскiй Бенаръ, запугавшiй своими чрезмѣрно звучными фанфарами профессоровъ Академiи и петербургскую публику, когда-то ходилъ въ рясѣ, былъ послушникомъ на Аѳонѣ. Какая огромная сила должна была быть въ этомъ человѣкѣ, чтобъ увѣровать въ свое дарованiе, прiйти за тридевять земель, уже взрослымъ человѣкомъ—учиться дѣлу, имѣющему мало общаго съ монашествомъ, какая сила, чтобъ не употребить свой талантъ на иконописанiе, хотя-бы въ духѣ Васнецова, но окончательно бросить le froc aux orties и бодро, смѣло, дерзко пойти по стопамъ своего учителя—автора „Бурлаковъ" и „Не ждали". Еще большую силу обнаружилъ онъ въ томъ, что, сдѣлавъ въ этомъ направленiи нѣсколько прекрасныхъ опытовъ, онъ рѣзко повернулъ въ сторону, страстно увлекся новыми вѣянiями, вдругъ распрощался съ коснымъ реализмомъ и всецѣло отдался чисто живописнымъ задачамъ.

Малявинъ находится еще въ самомъ началѣ своей дѣятельности и потому говорить о немъ слишкомъ рано. Можно, однако, предположить, что этого геркулеса живописи ожидаетъ въ будущемъ не мало славныхъ подвиговъ. Теперь, послѣ того что онъ покинулъ сбивавшую его съ толку Академiю, гдѣ юный художникъ, невольно реагируя противъ отсталыхъ требованiй, возносился слишкомъ далеко, дерзалъ слишкомъ много, теперь, послѣ того что онъ вкусилъ высшихъ почестей на западѣ, окончательно увѣровалъ въ себя и, вполнѣ обезпеченный, можетъ бросить всякiя постороннiя заботы, теперь только отъ Малявина и можно ожидать настоящихъ, задушевныхъ словъ, вполнѣ искренней, вполнѣ самостоятельной дѣятельности. Въ данную минуту онъ удалился въ ти-

шину деревенской жизни и слѣдуетъ думать, что тамъ, въ покоѣ, онъ (если только не погрязнетъ въ свойственной русскимъ художникамъ чудовищной лѣни) сумѣетъ сосредоточиться, найти себя и сбросить тотъ нѣсколько пестрый и крикливый нарядъ, въ которомъ онъ до сихъ поръ „эпатировалъ" нашу наивную толпу. Тогда только предстанетъ предъ нами настоящій Малявинъ, и, вѣроятно, этотъ настоящій Малявинъ станетъ однимъ изъ самыхъ драгоцѣнныхъ современныхъ художниковъ. Разумѣется, впрочемъ, что и все, сдѣланное имъ до сихъ поръ, если и поражаетъ непріятно своей залихватскостью, своимъ je m'en fiche'изизмомъ, все-же, въ чисто-живописномъ отношеніи, принадлежитъ къ самому превосходному, что сдѣлано за послѣднее время. Такихъ красивыхъ сочетаній красокъ, такой бравурности въ техникѣ, такой великолѣпной простоты и смѣлости не найти на всемъ протяженіи исторіи русской живописи. Даже тѣ портреты Рѣпина, которые въ свое время восхищали поклонниковъ смѣлостью и непосредственностью своего мастерства, и оскорбляли до слезъ недоброжелателей, покажутся рядомъ съ „Бабами" Малявина на первый взглядъ робкими, чуть-ли не ученическими работами. Лишь приглядываясь, отдаешь все же (*покамѣстъ*) предпочтеніе серьезности, вѣскости учителя, передъ блестящимъ, но легомысленнымъ фейерверкомъ ученика. Скандалъ, произошедшій по поводу появленія Малявинскихъ „Бабъ", вопіющая несправедливость профессоровъ, отдавшихъ предпочтеніе передъ этой, брызжущей талантомъ, великолѣпной вещью—тоскливому издѣлію одного изъ эпигоновъ Вл. Маковскаго, недоумѣніе публики и художниковъ—еще разъ доказали, какъ мало у насъ самыхъ элементарныхъ понятій о живописи и объ искусствѣ. Къ чести Рѣпина говоритъ то, что онъ, почти единственный изъ признанныхъ авторитетовъ, одобрилъ Малявина, и это, не смотря на то, что прекрасно отдавалъ себѣ отчетъ, что картину Малявина слѣдуетъ считать самымъ яркимъ и дерзкимъ протестомъ противъ того искусства, представителемъ котораго Рѣпинъ былъ всю свою жизнь.



Малявинъ: Портретъ.

XL.

Тѣ же причины, которыя придали реализму совершенно новый оттѣнокъ: развитіе индивидуализма и преобладаніе мистическаго начала красоты, породили и въ Европѣ, и у насъ возрожденіе декоративнаго искусства, бывшаго около 100 лѣтъ въ совершенномъ загонѣ. Въ сущности такъ называемая „художественная промышленность" и такъ называемое „чистое искусство"— сестры близнецы одной матери—красоты, до того похожія другъ на друга, что и отличить одну отъ другой иногда очень трудно, до того близкія, что и разграничить сферу одной отъ сферы другой невозможно. Но мрачный XIX вѣкъ, дошедшій рядомъ софистическихъ мертвыхъ умозаключеній до отрицанія красоты, до превращенія священнаго искусства въ какое-то жалкое орудіе своихъ близорукихъ цѣлей, расторгнулъ эти связи, превратилъ одну изъ этихъ сестеръ въ какую-то служанку и совершенно изгналъ другую. Теперь наступила давно желанная реакція. Красота вернулась всесильной владычицей и коснулась своимъ волшебнымъ жезломъ всей жизни. И снова вся жизнь въ цѣломъ засвѣтилась, снова люди получили возможность жить въ красотѣ, долголѣтнее мрачное коснѣніе въ безобразіи какъ будто пришло къ концу. Какъ на западѣ, такъ и у насъ тѣ же художники, которые задавались самыми возвышенными и поэтичными задачами, взялись теперь и за то, что въ продолженіе всего XIX вѣка считалось „низкимъ родомъ" или пустой забавой. Они устремились на украшеніе самой жизни, они задались цѣлью вложить свою душу, свою личность, иначе говоря ту таинственную Аполлонову искру, которая составляетъ суть и соль всякаго художника, не только въ картины и въ статуи, но и во всю жизнь, во все окружающее.

Разумѣется, и здѣсь обошлось не безъ недоразумѣній. Слишкомъ огромная пропасть образовалась за весь вѣкъ между творцами-художниками и публикой. Послѣдняя до того погрязла въ мѣщанское робкое приличіе, въ жалкую рутину и нелѣпый утилитаризмъ, что не можетъ по должному оцѣнить тѣхъ, кто для нея работаетъ, кто жаждетъ подѣлиться съ ней своими находками, святою святыхъ своей души—вдохновеніемъ. У насъ это отрицательное отношеніе публики естественно получило нѣсколько смѣшной и, какъ водится, грубый характеръ. Съ чисто провинціальной откровенностью русская публика окрестила все движеніе „декадентствомъ", замѣтила лишь слабыя стороны и не смогла подняться на должную высоту, чтобъ справедливо оцѣнить то прекрасное, что было въ существѣ дѣла. Это отразилось въ свою очередь на дѣятельности художниковъ. Благодаря отсутствію поддержки, встрѣчая со стороны публики вѣчный отпоръ и протестъ, творчество ихъ получило нѣсколько эксцентричный, безпокойный характеръ. Доля упадочности, доля болѣзненности безъ сомнѣнія находится въ современномъ художественномъ творчествѣ, но оно является лишь отраженіемъ грандіознаго упадка, грандіознаго огрубѣнія всего общества [1]).

Среди тѣхъ, которые занялись возрожденіемъ красоты въ жизни, на

[1]) Впрочемъ, сама по себѣ болѣзненность въ искусствѣ не есть еще показатель упадка, не есть еще недостатокъ. Болѣзненностью отличались какъ разъ величайшіе художники и быть можетъ только болѣзненное состояніе, состояніе близкое къ смерти, къ переходу въ иное, стояніе на рубежѣ съ тайной—даетъ возможность лицезрѣть тайну и сообщать о ней.

первомъ мѣстѣ, и по времени, и по заслугамъ, стоитъ В. Васнецовъ. Васнецовъ дорогъ для людей нашего поколѣнія не своими сказочными картинами, тѣмъ менѣе своей религіозной живописью. Онъ, правда, подалъ ими сигналъ новому движенію—и въ этомъ его большое значеніе, но онъ не сказалъ въ нихъ живыхъ и вѣчныхъ словъ. Дорогъ для насъ В. Васнецовъ тѣмъ, что онъ первый изъ художниковъ снова обратился къ украшенію жизни, тѣмъ именно, за что нѣкоторые его винили въ 80-хъ годахъ, утверждая что онъ „размѣниваетъ свой талантъ". Васнецовъ заслуживаетъ наше полное сочувствіе именно за то, что онъ „размѣнялся", что изъ замкнутой касты передвижническихъ живописцевъ онъ вышелъ въ самую жизнь и положилъ свой талантъ, свои богатыя душевныя и умственныя силы на возсозданіе красоты жизни. При этомъ Васнецовъ, безумно влюбленный въ русское прошлое, вѣрный поклонникъ „Москвы"—окончательно порвалъ съ западомъ и пожелалъ вернуться къ первоисточникамъ, убѣжденный въ томъ, что русскому нужна только русская красота, что только окруженный этими формами красоты русскій человѣкъ можетъ себя чувствовать хорошо.

Главная заслуга Васнецова въ томъ, что онъ уничтожилъ ужасные предразсудки, сковывавшіе мнѣніе нашего общества, и въ частности нашихъ художниковъ, относительно древне-русскаго декоративнаго искусства. Онъ подорвалъ покровительственное, порожденное академіей отношеніе къ „варварскому русскому стилю". Только съ тѣхъ поръ, какъ Васнецовъ далъ свои спокойные, прекрасные образчики—стало ясно, какъ далеки были отъ истинно русской красоты сухія академическія пародіи, а также вся, превозносимая Стасовымъ, абракадабра „пѣтушинаго стиля", изобрѣтеннаго Гартманомъ и Ропетомъ и развитаго до послѣднихъ предѣловъ безобразія ихъ слабосильными подражателями вродѣ Богомолова, Шервуда и Парланда. Чудовищная пестрота, нарочитая тяжеловѣсность и нелѣпость ихъ произведеній ничего не имѣютъ общаго съ высокимъ, благородно-спокойнымъ, монументальнымъ, а подчасъ уютнымъ и затѣйливымъ творчествомъ тѣхъ древне-русскихъ людей, которые создали мощныя стѣны кремля, дивные соборы Ярославля и Владиміра и такую массу всевозможныхъ, поразительныхъ по мысли и изяществу, предметовъ.

Викторъ Васнецовъ угадалъ ихъ вкусы, вникъ въ ихъ пониманіе прекраснаго и съумѣлъ дать всевозможные образчики совершенно въ духѣ этихъ старорусскихъ людей. Среди подобныхъ его произведеній не столько хороша всевозможная мебель, зачастую неудобная и неудачная въ конструктивномъ отношеніи (хотя и въ ней есть много достоинствъ), сколько его разные декоративные наброски, его узоры во Владимірскомъ соборѣ, больше же всего, пожалуй, постановка „Снѣгурочки" (исполненная для С. И. Мамонтова), дышащая непосредственной простотой и свѣжестью народнаго эпоса и прекрасная по своей народно-русской фантастикѣ. Только человѣкъ беззавѣтно влюбленный въ родную старину, глубоко понимающій ея особенную, своеобразную прелесть, могъ снова открыть законъ древнерусской красоты, отбросивъ въ сторону всѣ затѣи и коверканья поверхностныхъ націоналистовъ и легкомысленныхъ представителей академическаго эклектизма.

Главная прелесть декоративныхъ работъ Васнецова—въ ихъ красочномъ эффектѣ. Онъ самъ такъ непосредственно и просто увлекался чисто русскими сочетаніями и оттѣнками сочныхъ, полныхъ и непремѣнно спокойныхъ красокъ, въ которыхъ исполнены старорусскія декоративныя работы, что въ своихъ произведеніяхъ онъ, человѣкъ конца XIX в.—совершенно естественно, безъ малѣйшей натяжки—съумѣлъ передать эти сочетанія и оттѣнки, излюбленные людьми, жившими за 200 лѣтъ назадъ и имѣвшими такъ мало общаго

съ нашей культурой. Въ этой „несовременности“, впрочемъ, и недостатокъ Васнецова. Онъ имѣетъ слишкомъ мало связей съ современной Россіей. Онъ весь — Москва, онъ весь — Византія. Его начинанія почтенны и прекрасны, они открыли на многое глаза молодымъ художникамъ, но, сами по себѣ, врядъ-ли могутъ они преобразовать и украсить нашу, уже въ слишкомъ значительной степени „озападнившуюся“ жизнь [1].

Всѣ остальные художники, пошедшіе по той же дорогѣ какъ Васнецовъ, появились такъ сразу и одновременно, что трудно установить преемственность ихъ другъ отъ друга. Пожалуй и безполезно искать эту преемственность, такъ какъ здѣсь не было *моды*, подражанія, но одно общее увлеченіе, одинъ общій восторгъ, всеобщее пробужденіе и исканіе: одновременно, заодно, дружно и ровно. Единственно Васнецовъ, да еще Суриковъ стоятъ какъ то обособленными въ началѣ, другіе всѣ или послѣ нихъ, но не въ хвостѣ за ними, увлекаясь вполнѣ самостоятельно тѣмъ-же, чѣмъ увлекались они, вызванные къ дѣятельности тѣми-же причинами, которыя дѣйствовали и на образованіе этихъ художниковъ.

Здѣсь на первомъ и самомъ почетномъ мѣстѣ стоитъ безвременно-погибшая Елена Полѣнова, не только, какъ творецъ, но и какъ вдохновительница, какъ устроительница, вѣчно пребывавшая въ хлопотахъ, вѣчно искавшая новыхъ людей, новыхъ силъ, неотступнаго движенія впередъ. Сама Е. Полѣнова была глубоко художественной натурой, всю свою жизнь старавшаяся проникнуть въ самыя тайны собственной души, надѣясь найти тамъ разгадку основъ искусства. Въ этомъ исканіи она прошла всѣ стадіи творчества, начавъ съ реализма и перейдя затѣмъ къ исторіи и къ отысканію древнихъ, но все еще живучихъ формъ. Благодаря этому изученію она поняла суть и прелесть русской красоты, но отдѣлалась затѣмъ и отъ этого послѣдняго налета археологическаго педантизма и принялась, наконецъ, за выраженіе собственныхъ идеаловъ. Долгое время старалась она усвоить себѣ чисто-русское, держащееся еще въ народѣ пониманіе красоты, но когда она почувствовала, что достаточно прониклась имъ, то отложила и эту, послѣднюю указку и совершенно отдалась свободному творчеству. При этомъ главнымъ вдохновеніемъ ея фантазіи была народная сказка и милая родная природа.

Всѣ эти исканія не имѣли ничего общаго съ обычными дамскими увлеченіями, а носили серьезный основательный характеръ и поэтому дали вполнѣ положительные результаты. Благодаря стараніямъ Полѣновой былъ основанъ въ Петербургѣ майоличный классъ при Обществѣ Поощренія Художествъ, въ Абрамцовѣ у Мамонтова устроилась великолѣпная столярная мастерская, поста-

[1] Графъ Саллогубъ, имѣющій много общаго съ Васнецовымъ, развился однако вполнѣ самостоятельно. Можно даже сказать, что его опыты имѣли нѣкоторое вліяніе на развитіе Васнецова. Кругъ творчества графа Саллогуба не особенно широкъ: довольно большое количество декоративныхъ набросковъ и нѣсколько иллюстрацій къ русскимъ сказкамъ, вотъ и все. Саллогубъ не былъ настоящимъ, зрѣлымъ художникомъ. То немногое, что онъ сдѣлалъ, въ особенности такія вещи, въ которыхъ требуется вышколенность руки, твердое знаніе формъ, обличаютъ въ немъ дилетанта, съ трудомъ и часто неудачно справлявшагося со своими задачами. Однако, въ его лучшихъ созданіяхъ такъ много выдумки, такая непосредственность, столько новизны и свѣжести, столько чисто русской сказочности, что о немъ нельзя не упомянуть въ этомъ мѣстѣ. Его „Сказка о золотомъ пѣтушкѣ“, единственное въ свое время произведеніе, получившее значительное распространеніе (на страницахъ журнала „Артистъ“), произвело большое впечатлѣніе въ русскомъ художественномъ мірѣ. Тогда (всего лѣтъ 10 тому назадъ) эти акварели казались верхомъ чудачества, но все-же прельщали своимъ фантастическимъ, курьезнымъ видомъ и, несмотря на свою ребяческую технику, переносили въ какой-то особенный міръ, носившійся у каждаго изъ насъ въ воображеніи, когда мы дѣтьми, бывало, слушали „Салтана“ и „Золотую рыбку“.

вляющая теперь свою любопытную и своеобразную мебель (отчасти исполненную по рисункамъ Полѣновой) на всю Россію, тамъ же былъ учрежденъ гончарный заводъ, издѣлія котораго имѣютъ теперь повсемѣстный успѣхъ; наконецъ ея-же стараніями, при содѣйствіи М. Ф. Якунчиковой и даровитой г-жи Давыдовой, устроена мастерская женскихъ рукодѣлій, занимающаяся преимущественно вышивками. Для этихъ вышивокъ Полѣнова сдѣлала цѣлый рядъ рисунковъ, въ которыхъ какъ разъ ярче всего сказался ея рѣдкій и изумительный декоративный даръ.



Е. Полѣнова: Волкъ и Лиса.

Сама художница разсказывала, что эти рисунки являлись ей обыкновенно во снѣ. Дѣйствительно, по своей своеобразной, странной, прекрасной пестротѣ и своей успокаивающей гармоніи, они очень напоминаютъ восхитительные, безумные, радостные, раскидистые, гибкіе, то яркіе, то тусклые калейдоскопы, которые громоздятся и разсыпаются въ сладостной истомѣ горячки. Полѣнова скончалась отъ болѣзни мозга и эта болѣзненность съ полной очевидностью отразилась въ ея послѣднихъ произведеніяхъ, въ особенности въ этихъ ковровыхъ композиціяхъ. Надо, впрочемъ, прибавить, что эти созданія Полѣновой не производятъ впечатлѣнія отвратительнаго бреда, но исполнены удивительной гармоніи, которая намеками и полусловами толкуетъ о чемъ-то сладкомъ и пріятномъ, чего не въ силахъ выразить яркія или опредѣленныя живописныя формы.

Для насъ, уже прошедшихъ фазисъ увлеченія отечественной археологіей, желающихъ имѣть для новой жизни новыя формы, въ особенности интересенъ этотъ послѣдній періодъ развитія Полѣновой, когда она, побуждаемая отчасти западнымъ индивидуалистскимъ теченіемъ, принялась за отысканіе скрытаго въ душѣ откровенія, которое художникъ призванъ повѣдать міру и которое въ опредѣленной видимой формѣ говоритъ о неопредѣленныхъ, скорѣе сверхчувственныхъ ощущеніяхъ. Однако не только это останется отъ Полѣновой. Не говоря уже о ея прежнихъ, очень искреннихъ и простодушныхъ, вполнѣ реальныхъ картинахъ жизни („Прачка" „Шарманщикъ" „Дѣтская" „Иконописная мастерская", всевозможные уголки Москвы, разные пейзажи), въ которыхъ

лишь изрѣдка пробивалась нѣкоторая ея неумѣлость [1]), Полѣнова заслужила себѣ вѣчную благодарность русскаго общества тѣмъ, что она, *первая* изъ русскихъ художниковъ, обратила вниманіе на самую художественную область въ жизни—на дѣтскій міръ, на его странную, глубоко поэтическую фантастику. Она, нѣжный, чуткій и истинно добрый человѣкъ, проникла въ этотъ замкнутый, столь у насъ заброшенный дѣтскій міръ, угадала его своеобразную эстетику, вся заразилась плѣнительнымъ „безуміемъ“ дѣтской фантазіи. Рядъ ея иллюстрацій къ дѣтскимъ сказкамъ, если и страдаетъ иногда слабымъ рисункомъ, то все-же производитъ очаровательное впечатлѣніе, благодаря совершенно особеннымъ краскамъ, наивному и искреннему замыслу, благодаря глубокому пониманію дѣтскаго міросозерцанія. Все это отводитъ ея иллюстраціямъ почетное мѣсто въ исторіи всеобщаго искусства—рядомъ съ созданіями Швинда, Л. Рихтера или Крэна. Такія странички, какъ „Волкъ и Лиса“, какъ „Война грибовъ“, „Масляница“, „Коза у воротъ“ и многія другія, такъ своеобразны по краскамъ, полны такой непосредственности, такой свѣжести и наивности, что, глядя на нихъ, невольно возстаютъ въ памяти годы собственнаго дѣтства, какія-то милыя видѣнія, полныя музыкальной прелести. Вспоминается также удивительное ясновидѣніе дѣтства, когда все мірозданіе представлялось чѣмъ-то роднымъ, близкимъ и въ то-же время таинственнымъ и священнымъ. Вспоминается, словомъ, то чудное время, когда всякій изъ насъ былъ истиннымъ и глубокимъ поэтомъ [2]).

Рядомъ съ Полѣновой заслуживаютъ быть упомянуты К. Коровинъ и Головинъ. О Коровинѣ мы уже говорили, какъ о художникѣ, обладающемъ необычайнымъ колористическимъ даромъ. Этотъ даръ онъ проявилъ въ своихъ этюдахъ съ натуры, удивительно вѣрно и тонко передающихъ своеобразную прелесть сѣверной природы. Но, пожалуй, еще ярче сказалось это дарованіе въ его декоративныхъ работахъ. Здѣсь онъ является творцомъ своеобразныхъ, очаровательныхъ созвучій, блестящимъ симфонистомъ и въ то-же время чуткимъ и тонкимъ поэтомъ. Его рисунки для маіоликъ, для мебели, для отдѣлки стѣнъ, для театральныхъ декорацій, его устройство кустарнаго отдѣла на Всемірной Парижской выставкѣ въ видѣ сказочной и уютно-затѣйливой „Берендѣевки“—обличаютъ въ немъ изящную, чуть-чуть забавную фантазію, всегда полную неожиданностей, очень непосредственную. Къ сожалѣнію, трудно найти человѣка менѣе усидчиваго и положительнаго, нежели Коровинъ. Его созданія безчисленны. Съ истинно геніальной быстротой и виртуозностью производитъ онъ одинъ эскизъ за другимъ, его изобрѣтательность прямо неисчерпаема—но трудно найти среди его вещей что-либо, проработанное до конца. Внѣшнія обстоятельства не мало способствовали развитію въ Коровинѣ этой чисто импровизаторской дѣятельности. Своими панно для Парижской выставки онъ доказалъ, что способенъ сосредоточиться, создать нѣчто цѣльное, вѣское, обдуман-

---

[1]) Долгое время Полѣнова боялась приниматься за масляную живопись, добиваясь усовершенствоваться сначала въ рисункѣ. Но она такъ и не добилась этого, очевидно потому, что шла не настоящимъ путемъ, а по академическому рецепту расчленяла то, что связано неразрывными узами. Лишь послѣднія ея поѣздки за границу открыли ей глаза. Увлеченіе импрессіонистами, Бенаромъ, Дегасомъ помогло ей разгадать наконецъ, въ чемъ заключается истинно-прекрасный живописный, бодрый рисунокъ.

[2]) Какое громадное значеніе въ воспитаніи нашихъ дѣтей могло-бы имѣть изданіе дѣтскихъ сказокъ съ рисунками Полѣновой. Нѣчто подобное затѣвалось еще при жизни и первое время послѣ смерти художницы, но теперь все это, по свойственному намъ обыкновенію, заглохло. Наоборотъ, слабый подражатель Полѣновой—Билибинъ удостоился роскошнаго изданія, предпринятаго съ большими затратами Экспедиціей заготовленія государственныхъ бумагъ.

ное, но до сихъ поръ только этотъ одинъ разъ Коровину была дана возможность вполнѣ серіозно отдаться своему творчеству. Коровинъ нуженъ слишкомъ многимъ. Его разрываютъ на части и не даютъ успокоиться, сосредоточиться. Цѣлые годы проходятъ у него иногда въ безумно спѣшной работѣ. Въ частности, разумѣется, прекрасно, что этотъ мастеръ взялся за реформу театральной постановки, дошедшей до послѣднихъ предѣловъ рутины, и создалъ въ этомъ родѣ цѣлый рядъ превосходныхъ и высоко художественныхъ образцовъ. Прекрасно, вообще, что и онъ „размѣнялся", снизошелъ до всевозможной мелочи, превратился въ столяра, гончара, обойщика. Не хорошо только, что у него такъ мало помощниковъ, что онъ долженъ одинъ справляться съ массой вещей, которыя въ былыя, болѣе утонченныя времена распредѣлялись между десятками и сотнями художниковъ. Не удивительно поэтому, что отъ вѣчной спѣшки созданія Коровина страдаютъ иногда какимъ-то „случайнымъ" и поверхностнымъ характеромъ.

То-же самое можно сказать и про Головина. Головинъ создалъ еще меньше положительнаго, высокаго, нежели Коровинъ. Въ публикѣ его почти не знаютъ и считаютъ за дилетанта. Однако, однѣ его декораціи къ операмъ „Ледяной домъ" и „Псковитянка" указываютъ на то, какой это настоящій, Божіей милостью, художникъ, какой это тонкій поэтъ и громадный мастеръ. Лишь у Сурикова можно найти такую ясность историческаго взгляда, такое чуткое пониманіе прошлаго, какое обнаружилось въ этихъ созданіяхъ Головина. Вся пестрая, варварски-яркая, азіатски-роскошная, курьезная и въ то-же время мрачная, страшная русская жизнь Аннинской эпохи встаетъ здѣсь, какъ живая. Это тѣмъ болѣе удивительно, что до сихъ поръ это время было забыто, загнано. У насъ принято съ интересомъ относиться къ до-петровскому времени, но къ XVIII вѣку почти всѣ чувствуютъ какое-то презрѣніе и считаютъ его скучнымъ, потому что не роднымъ. А между тѣмъ, быть можетъ, нѣтъ ничего болѣе своеобразно-очаровательнаго, нежели это время, особенно періодъ близкій къ Петру, когда старо-русское такъ чудно̀ смѣшивалось съ чужеземнымъ, когда создалась такая невѣроятная, прямо фантастичная по своей странности, жизнь. Головинъ угадалъ это время, воскресилъ его въ своихъ декораціяхъ, и посредственная опера г. Корещенка получила, благодаря такой изумительной иллюстраціи, необычайную художественную прелесть. Декорація Вѣчевой площади въ „Псковитянкѣ" съ ея огромными, темными куполами, вырисовывающимися на страшномъ, холодномъ небѣ, декорація „Въѣзда Ивана Грознаго", съ ея сѣрой и свѣтлой праздничной гаммой — являются прямо откровеніями въ театральномъ дѣлѣ. Декорація пріобрѣтаетъ одинаковое съ музыкой значеніе, дополняетъ ее, дружно служитъ съ нею одной цѣли.

Эти декораціи, эти эфемерныя, на одинъ годъ созданныя, произведенія единственно говорятъ о настоящемъ значеніи Головина. Все его остальное творчество является скорѣе какими-то пробами пера, изъ которыхъ, правда, выносишь убѣжденіе о большомъ талантѣ автора, но которыя сами по себѣ не являются зрѣлыми, готовыми художественными созданіями. Его картины, напоминающія своимъ нѣжнымъ лиризмомъ нѣкоторыя картины Васнецова и Нестерова, не лишены прелести, но гораздо бо̀льшаго интереса заслуживаютъ его орнаментальныя работы, изъ которыхъ нѣкоторыя, позднѣйшія, вполнѣ самостоятельны, другія — по своему характеру подходятъ къ послѣднему фазису творчества Полѣновой. Чарующія по краскамъ, странныя по формамъ растенія вздымаются, сгибаются, сплетаются въ роскошные вѣнки, хороводы царственныхъ лебедей тянутся длинными рядами, красивыя сказочныя птицы и



Малютинъ: Дворецъ Владиміра Красное Солнышко.

звѣри вьются и кружатся въ пріятной и спокойной фантасмагоріи. Въ послѣднихъ, однородныхъ произведеніяхъ Полѣновой всегда чувствуется болѣзненная нота, и въ то же время въ ея прекрасныхъ кошмарахъ есть какая-то мысль, какое-то настроеніе. У Головина все это одна только легкая, ласкающая глазъ игра. Слабѣе другихъ, болѣе сложныя композиціи Головина, (напр. для маіоликъ гостинницы Метрополь), въ которыхъ онъ увеличиваетъ до грандіозныхъ размѣровъ довольно легкомысленные иллюстраціонные наброски. Въ нихъ нѣтъ выдержки, а потому нѣтъ и стиля. Онѣ красивы по краскамъ, но бѣдны и поверхностны по формамъ. Впрочемъ, Головину еще менѣе, нежели Коровину, дана была до сихъ поръ возможность высказаться вполнѣ. Поэтому безусловно преждевременно составлять какое-либо окончательное мнѣніе объ этомъ высокодаровитомъ молодомъ художникѣ.

Самый любопытный изъ всѣхъ новѣйшихъ художниковъ-декораторовъ безспорно Малютинъ. Самый любопытный уже потому, что онъ самый русскій, вполнѣ русскій, болѣе русскій даже, нежели Васнецовъ и Коровинъ, не говоря уже о Головинѣ, въ значительной мѣрѣ приближающемся къ интернаціоналистамъ, о которыхъ рѣчь впереди. Любопытенъ Малютинъ, но именнно только любопытенъ, только занятенъ, до настоящаго же художественнаго совершенства ему безконечно далеко. Малютинъ—странное порожденіе русской культуры, такое же странное, если и безконечно менѣе значительное, какъ церковь Василія Блаженнаго, какъ нѣкоторыя безумныя страницы Достоевскаго, нѣкоторыя картины Ге или музыка Мусоргскаго. Въ Малютинѣ какое-то странное, дикое, причудливое, но и очаровательное скопище самаго разношерстнаго, пестраго, невозможнаго. Малютинъ большой непосредственный поэтъ, почти геніальный фантастъ, но все искусство его растерзано, недодѣлано, сбито, все твореніе его состоитъ изъ какихъ-то помарочекъ, какихъ-то затѣй, не доведенныхъ даже до настоящаго начала, какихъ-то пробъ чего-то не то прекраснаго, не то только забавнаго.

Одно, впрочемъ, безусловно прекрасно въ Малютинѣ—это его краски. Гамма, которою онъ распоряжается, не очень затѣйлива и сведена къ десятку простѣйшихъ тоновъ, но изъ этой гаммы Малютину удается вызывать очаровательные восточно-сказочные аккорды. Но не однѣ краски хороши въ Малютинѣ. Если внимательнѣе разобраться, то придется изумиться необычайной, чисто дѣтской фантазіи этого человѣка. Малютинъ много иллюстрируетъ дѣтскія сказки и здѣсь только [1]) вполнѣ проявляется его талантъ. Дѣтская сказка, настоящая сказка должна быть, во-первыхъ, *проста*, и проста *до послѣдней степени*—это главное условіе ея прелести. Въ сказкѣ не должно быть ни единой лишней детали, но зато каждое слово должно быть *разительно*. Хорошіе

[1]) И вовсе не въ его немногочисленныхъ картинахъ, въ которыхъ онъ слишкомъ стѣсненъ техническими трудностями. Есть, впрочемъ, два-три пейзажныхъ этюда, въ которыхъ этотъ неровный, странный мастеръ проявилъ необычайную виртуозность. Вниманія заслуживаетъ и его „Орда“, довольно блестящая иллюстрація татарскаго нашествія.



Малютинъ: Золотой пѣтушокъ.

сказочники писатели и художники это знали; вѣрнѣе они потому и были хороши, что обладали даромъ этой простоты и разительности. Рисунки Буте де Монвель, Кальдекота, Швинда, Л. Рихтера, старинныя готическія миніатюры и нѣкоторые лубки—вотъ лучшіе образчики въ „сказочномъ родѣ". Средства самыя простыя, но безусловно врѣзывающіяся въ фантазію, дающія ей просторъ и жизнь. Истинно сказочныя картинки создаются изъ своего рода іероглифовъ, объединяющихъ цѣлую массу понятій; но только тѣ іероглифы хороши, которые обладаютъ чудесной силой вызывать эти понятія. Этой азбукѣ *научиться* никакими методами нельзя. Ее или знаешь, или не знаешь отъ природы. Эта азбука мистическая, не поддающаяся никакимъ правиламъ, неуловимая и прямо скрытая для непосвященнаго глаза. Нужно быть большимъ поэтомъ и *большимъ ребенкомъ*, чтобы познать ее и владѣть ею. Во всей исторіи искусства поэтому и не найдешь болѣе двухъ десятковъ художниковъ, обладавшихъ, дѣйствительно, этой дивной способностью. Малютинъ, безспорно, одинъ изъ этихъ немногихъ. Онъ также не нуждается въ нагроможденіяхъ, въ толпѣ статистовъ, въ грандіозныхъ декораціяхъ. Двѣ зеленыя елочки, синее небо и бѣлое поле—достаточны, чтобъ вызвать иллюзію о ясномъ зимнемъ днѣ; нѣсколько пестрыхъ пятенъ, вмѣсто деревьевъ, и черная земля—даютъ чудное осеннее настроеніе; пестро раскрашенная комната въ три окна—является царской гридницей, пять паръ мужиковъ за столомъ—производятъ впечатлѣніе огромнаго пира; какіе-то домики, серебряная рѣка—вызываютъ представленіе о чудесномъ сказочномъ, богатомъ и могущественномъ городѣ. Въ чемъ дѣло? Гдѣ секретъ? На то никто не сумѣетъ отвѣтить. Одно безспорно, что въ жалкихъ, на первый взглядъ убогихъ набросках Малютина дѣйствительно есть это тайное, всесильное, чудесное обаяніе.

Однако *художественное*-ли это впечатлѣніе, получаемое отъ сказокъ Малютина? Не выносишь-ли такое же впечатлѣніе отъ Стёпки-Растрёпки, произведенія дилетанта-самоучки, или же отъ лубочныхъ картинокъ, созданныхъ грубыми и темными мужиками? Однако начать съ того, что въ „Стёпкѣ Растрёпкѣ" и даже въ „талантливыхъ" лубкахъ вѣдь не играетъ роли сюжетъ, глу-

пѣйшій, вздорный сюжетъ; вѣдь трогаютъ въ нихъ именно сами картины, образы, линіи, отчасти даже краски. Произведенія Ге или Верещагина почти нѣмы безъ сложныхъ коментаріевъ, изъ этихъ произведеній съ трудомъ вычитываешь ихъ содержаніе. Ихъ живописныя достоинства крайне незначительны не только въ смыслѣ *красоты* красокъ, пятна или пластической формы, но и въ качествѣ картинъ съ разсказомъ, долженствующихъ вызывать тотъ или другой психическій эффектъ. Во взякомъ случаѣ сила непосредственнаго, такъ сказать, образнаго впечатлѣнія въ нихъ безконечно мала сравнительно съ грандіозными намѣреніями авторовъ. Глядя на эти произведенія, получается томительное чувство: хотѣлъ бы увидать, да не видишь. Наоборотъ Стёпка-Растрёпка—toute proportion gardée—безусловно геніальное произведеніе, и въ доказательство можно сослаться на то, что оно, единственное изъ безчисленныхъ дѣтскихъ иллюстрацій, врѣзывается навсегда въ память, оно, единственное, не перестаетъ быть занимательнымъ и куріознымъ. Очень примитивно нарисованъ филистеръ, отправляющійся въ зеленомъ сюртукѣ на охоту, но вѣдь превратился же этотъ филистеръ въ вѣчный, неизсякаемо-комичный типъ; очень грубо нарисованъ папенька, укоризненно вопрошающій своего сына: „Ob der Philipp heute still, wohl bei Tische sitzen will?“, но другого „папеньку“ себѣ и вообразить нельзя; очень уродливы цари, царевичи, царевны, странные пейзажи и зданія на лубкахъ, а между тѣмъ они остаются въ памяти, мало-по-малу очищаются въ собственной фантазіи отъ грубости и безобразія, и превращаются въ настоящіе, *вполнѣ убѣдительные* образы! Какъ же можно говорить о томъ, что здѣсь мы не имѣемъ дѣла съ *художественнымъ* произведеніемъ.

Малютинскія сказки обладаютъ этимъ важнѣйшимъ свойствомъ художественныхъ произведеній: онѣ заставляютъ вѣрить вымыслу. Правда, онѣ несовершенны, онѣ прямо убоги по формѣ, и это большой недостатокъ, но этотъ недостатокъ не уничтожаетъ ихъ главнаго и вполнѣ художественнаго достоинства. Вѣдь не одна красота формы, но и убѣдительность формы составляютъ содержаніе истинно-художественнаго произведенія. Одни только высоко-художественныя, классическія произведенія совмѣщаютъ въ себѣ эти оба начала. У Малютина этого сліянія нѣтъ. Онъ убѣдителенъ, и совсѣмъ не красивъ, и это тѣмъ болѣе досадно, что Малютинъ навѣрное могъ бы въ себѣ развить и рисунокъ, и технику. Но, видно, въ самой основѣ нашей культуры есть какой-то порокъ, изъ-за котораго могутъ у насъ являться такіе куріозы, какъ Мусоргскій и Малютинъ, рѣшающіеся презирать главное въ искусствѣ—форму. Отъ нѣкоторой-ли личной недоразвитости или же, быть можетъ, забитости Малютина (онъ много лѣтъ боролся съ нуждой), но все его твореніе остается недосказаннымъ, какимъ-то намёкомъ, но зато намёкомъ на нѣчто такое, что должно принадлежать къ самому для насъ драгоцѣнному. И этимъ намёкомъ мы дорожимъ уже наравнѣ съ самыми яркими и совершенными произведеніями.

То же самое придется сказать и о всей декоративной дѣятельности Малютина. И здѣсь онъ проявилъ рѣдкую самобытность. Въ сравненіи съ нимъ даже орнаментальныя работы Васнецова и талантливѣйшіе опыты Полѣновой въ старорусскомъ родѣ—покажутся не вполнѣ свободными, не вполнѣ русскими. При этомъ замѣчательно, что Малютинъ никогда не подлаживался подъ старо-русское искусство. Малютинъ просто самъ—старо-русскій художникъ, какимъ-то чудомъ попавшій въ конецъ XIX вѣка. Весь его образъ, изворотъ мысли—тотъ самый, какой былъ свойственъ зодчимъ Покровскаго или Дьяковскаго соборовъ, тѣмъ фантазёрамъ, которые расписывали притчами царскіе терема, или тѣмъ рѣзчикамъ, которые создали волшебныя царскія врата въ Толчковѣ.

Малютинъ такой же, какъ и они всѣ, не знающій удержу фантастъ, сказочникъ, не заботящійся о строгихъ линіяхъ, о величественныхъ пропорціяхъ, о ясно выраженномъ цѣломъ. Онъ весь отдается своимъ прихотямъ. Съ припадочной нервностью ищетъ онъ выразить въ формахъ пестрый, неизъяснимый хаосъ своей души. Самое куріозное, что создано имъ въ этомъ родѣ— это рисунки дворца и полной обстановки для любимца своихъ грёзъ—для Аттилы, царя гунновъ, котораго, почему-то, Малютинъ себѣ представляетъ какимъ-то древне-русскимъ витяземъ. Безумная, но очаровательная по своей дѣтской наивности затѣя! Во всѣхъ этихъ рисункахъ мебели, комнатъ, убранства, нарядовъ—чувствуется настоящій поэтъ, упивающійся странными и загадочными формами, вѣдающій таинственную природу вещей, относящійся ко всему, какъ къ живому, къ милому. Однако, во всемъ этомъ слишкомъ мало ладу и складу (гораздо меньше, нежели у геніальныхъ творцовъ Василія Блаженнаго и у древнихъ декораторовъ); все это, къ сожалѣнію, опять-таки только вступленіе, предисловіе—недосказанное и даже недодуманное. Во всѣхъ подобныхъ рисункахъ Малютина столько же уродливаго, сколько и прекраснаго, эта мебель такъ же неудобна, какъ остроумна, эти проекты такъ же дики, произвольны и неприложимы, какъ просты и интересны. Весь Малютинъ—несуразный, косноязычный, но безспорно истинный художникъ.

XLI.

Прежде, чѣмъ перейти къ остальнымъ художникамъ послѣдняго фазиса русской живописи, намъ необходимо выяснить наше отношеніе къ вопросу о націонализмѣ въ искусствѣ, такъ какъ, если всѣхъ до сихъ поръ разобранныхъ художниковъ, дѣйствительно, можно считать вполнѣ русскими художниками, то, наоборотъ, остальные, за исключеніемъ развѣ только одного Сомова, не имѣютъ въ себѣ ничего типично-русскаго, а являются вполнѣ космополитами. Для многихъ космополитизмъ въ искусствѣ и до сихъ поръ, по недоразумѣнію, кажется порокомъ, большимъ, не извиняемымъ порокомъ.

Въ особенности ратовалъ за націонализмъ Стасовъ. Несмотря на свою принадлежность къ лагерю либераловъ-западниковъ, въ вопросѣ пластическаго искусства Стасовъ вполнѣ совпалъ съ славянофилами и даже во многомъ ушелъ дальше ихъ. Въ живописи, впрочемъ, требованія народности, предъявленныя Стасовымъ, были самаго простого свойства. Онъ бывалъ вполнѣ доволенъ, если только ему подносили русскихъ мужиковъ, бабъ, салопницъ, поповъ, городовыхъ. До того, *какъ* это было исполнено, ему было мало дѣла и потому милостью его пользовались даже такіе мастера, которые были русскими только по сюжетамъ (напр. Гунъ, Якобій). Онъ требовалъ лишь копію съ русской дѣйствительности, освѣщенную особымъ, *нужнымъ* взглядомъ художника на свой предметъ. Потому-то его не особенно обрадовало, когда Васнецовъ принялся за своихъ витязей и царевенъ, такъ какъ это „русское“ ему казалось уже не столь „нужнымъ“.

Совсѣмъ иначе и гораздо деспотичнѣе относился Стасовъ къ тѣмъ художественнымъ отраслямъ, которыя по самой своей сути совершенно чужды литературности, идеѣ общественности—къ архитектурѣ и къ декоративному искус-

ству (а также къ музыкѣ). Здѣсь онъ переходилъ на чисто націоналистическую точку зрѣнія и подобно тому, какъ онъ самъ сдѣвался въ пресловутую русскую рубаху, такъ точно онъ требовалъ, чтобъ дома строились непремѣнно съ коньками, а мебель была увѣшена полотенцами. Въ музыкѣ онъ былъ доволенъ только тогда, когда слышались такты изъ трепака или „эй ухнемъ". Стасовъ успѣлъ даже безмѣрно надоѣсть этимъ вѣчнымъ требованіемъ русскаго шаблона и „стасовскій" жанръ, заполонившій нашу архитектуру и нашу музыку, въ концѣ концовъ пріѣлся до тошноты.

Стасовское требованіе отъ художниковъ работъ въ „русскомъ стилѣ" есть въ сущности глубокое варварство. Оно обличаетъ полное непониманіе, какъ задачъ истиннаго искусства, такъ и психологіи художественнаго творчества. Въ своемъ родѣ и это есть академизмъ, и даже, быть можетъ, горшій, а по результатамъ, навѣрное, болѣе печальный, нежели академизмъ, основанный на признаніи классическихъ каноновъ. Но, какъ многое другое, такъ и эта стадія, пережитая русскимъ искусствомъ, принесла свою пользу, хотя бы въ томъ, что только съ тѣхъ поръ, какъ эти требованія стали достояніемъ исторіи, явилась возможность уяснить себѣ самую идею о національномъ въ искусствѣ и то значеніе, которое эта идея должна имѣть при оцѣнкѣ художественныхъ произведеній.

Не подлежитъ спору, что русскій не долженъ стараться быть французомъ или нѣмцемъ, корчить изъ себя француза или нѣмца. Если онъ будетъ прислушиваться къ тому, что въ немъ говоритъ его порода, его кровь, онъ, навѣрное, скажетъ нѣчто болѣе яркое, сильное и новое, нежели, если онъ будетъ повторять зады того, что говорятъ *чужіе*, хотя бы искушеніе было очень сильно. Съ другой стороны, однако, крайне опасно *корчить* изъ себя національнаго художника. Между тѣмъ въ Россіи, при нѣкоторомъ шовинизмѣ проявившемся за послѣднія 20, 30 лѣтъ, такое „корчанье" стало прямо фатальнымъ, такъ какъ въ силу историческихъ условій жизненная связь между художникомъ и народомъ въ большинствѣ случаевъ бывала порванной. Зачастую для вполнѣ искренняго человѣка, родившагося и воспитавшагося въ Россіи, чисто-русскія формы кажутся несравненно болѣе чужими, нежели западныя, на которыхъ по крайней мѣрѣ онъ выросъ, которыя онъ впиталъ въ себя съ самаго дѣтства. Хорошо сибирякамъ Васнецову и Сурикову или истому москвичу Малютину, *влюбленнымъ* въ русское *и потому* познавшимъ его, творить, слѣдуя своему вдохновенію, прекрасное и въ то же время вполнѣ народно-русское; но требовать того же отъ всѣхъ русскихъ художниковъ, изъ которыхъ многіе ничего „русскаго", кромѣ развѣ только Тоновскихъ церквей, не видали,—по меньшей мѣрѣ нелѣпо. Къ тому же избитая пословица о „товарищахъ на вкусъ" ни къ кому такъ не примѣнима, какъ къ художникамъ. Нѣкоторые изъ нихъ прямо чувствуютъ какое то непоборимое, чуть-ли не физіологическое отвращеніе къ русскимъ формамъ, однако изъ этого еще вовсе не слѣдуетъ, что они не обладаютъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ, что они не въ состояніи создать что-либо своеобразно прекрасное.

Дѣйствительно, значеніе тѣхъ художниковъ, у которыхъ сохранилась таинственная связь съ народной эстетикой — огромно. Эти избранники отыскиваютъ самый *языкъ* искусства, дѣлаютъ искусство народнымъ, общимъ достояніемъ, даютъ своему народу возможность ярче выяснить свое отношеніе къ красотѣ. Имѣя все это въ виду мы именно и привѣтствовали въ нашемъ введеніи чисто-русскія начинанія московской школы, драгоцѣннѣйшіе опыты Васнецова, Коровина, Полѣновой, Головина, Малютина. Однако, „петербургскій" періодъ не прошелъ даромъ для русской культуры, а, напротивъ, того наложилъ

неизгладимую печать на всю нашу жизнь. Мы, и не одни только образованные классы, настолько въ данное время заражены западнымъ духомъ, мы настолько отучились отъ своего, или, вѣрнѣе, западное и чисто русское настолько переплелось и смѣшалось, что съ одной стороны сомнительно, чтобъ эти московскія начинанія могли имѣть общерусское значеніе, съ другой же стороны не подлежитъ спору, что полнаго вниманія заслуживаютъ и тѣ художники, которые не ищутъ непремѣнно спасенія въ чисто русскомъ, а, выражая вполнѣ искренно свои идеалы, являются при этомъ настоящими космополитами.

Обратившись къ прошлому искусства мы, положимъ, отдадимъ предпочтеніе тѣмъ кореннымъ художествамъ, которыя выросли изъ самаго сердца народнаго, изъ его вѣрованій и эстетическаго вкуса. Искусство Египта, Ассиріи, Греціи, Китая, арабовъ, браминской Индіи, французская готика—вотъ самыя прекрасныя и сильно выраженныя, самыя громкія и торжественныя слова изъ всѣхъ словъ, сказанныхъ человѣчествомъ. Однако, потому что эти слова такъ громки и торжественны, неужели слѣдуетъ игнорировать искусство эпохъ эклектизма [1]) и космополитизма, каковымъ было искусство Рима, Италіи временъ возрожденія, Японіи, Персіи, все современное художество. Кто рѣшится теперь (не такъ еще давно, во время расцвѣта проповѣди Віоле ле-Дюка—многіе рѣшались) презирать волшебную „чепуху" Пальмиры потому только, что существуетъ геніально мудрый и чистый Парѳенонъ, тонкое изящество Лувра или грандіозное великолѣпіе Версаля потому только, что существуетъ готическій Парѳенонъ — Notre-Dame? Въ попыткахъ-же націоналистовъ мы слишкомъ часто встрѣчаемъ худшее, что только можетъ быть въ искусствѣ—натугу. Эта натуга, нудный трудный вымыселъ дѣлаютъ то, что Віоле-ле-Дюковскій Пьерефондъ никогда не сравнится въ чисто художественномъ смыслѣ съ легкой произвольной и вдохновенной игрой формъ баро́чныхъ мастеровъ.

Свобода—вотъ первое условіе художественнаго творчества, дающее вообще художественную окраску творчеству. Національный характеръ есть уже придатокъ, сообщающій, правда, грандіозный ореолъ нѣкоторымъ произведеніямъ, но придатокъ, безъ котораго можно обойтись и скорѣе даже *должно* обойтись, когда онъ не вложенъ самой природой въ руку художника. Мы особенно привѣтствуемъ появленіе такихъ художниковъ, какъ Васнецовъ и Малютинъ, потому что они находятъ своеобразный народный языкъ для искусства, но многочисленные ихъ подражатели не только не велики, но даже прямо непріятны, именно потому что они ломаются, потому что они стараются угнаться за неуловимымъ. Тѣ, кому важно видѣть русское искусство искреннимъ, сильнымъ, вдохновеннымъ слѣдуетъ всѣми силами бороться за то, чтобъ наконецъ сбросить иго націонализма, появившееся еще въ 70-хъ годахъ и выросшее затѣмъ до чего-то невыносимаго, кошмарнаго и отвратительнаго; въ частности, отдавая все должное величію Васнецова, слѣдуетъ всѣми силами бороться противъ его удушливой, византійской проповѣди.

Полнаго сочувствія заслуживаютъ тѣ художники, которые, *идя своей дорогой*, оставаясь вполнѣ самостоятельными, при этомъ болѣе похожи на западныхъ мастеровъ и, повидимому, не имѣютъ въ себѣ ничего типично русскаго. Къ тому же нужно помнить, что „русскій духъ" лежитъ не только въ тѣхъ или другихъ (напр. Васнецовскихъ) формахъ, но гораздо глубже, во всемъ иногда неуловимомъ, неопредѣленномъ міросозерцаніи художника. Вотъ почему мы имѣемъ право настаивать на томъ, что Ивановъ былъ истинно русскимъ художникомъ,

[1]) Эклектизма не во имя академической идеи и какой-то разсудочной теоріи, но свободнаго, такъ сказать вдохновеннаго.

несмотря на то, что онъ одѣвалъ своихъ дѣйствующихъ лицъ въ римскія тоги и другіе „католическіе“ костюмы и ничего общаго не имѣлъ со старорусскими иконописцами; вотъ также почему мы не рѣшаемся сказать, что русскаго нѣтъ ничего въ тѣхъ художникахъ, о которыхъ намъ остается сказать, несмотря на то, что и кругъ ихъ сюжетовъ, и всѣ формы, которыми они пользуются, скорѣе западнаго происхожденія.

Это свое вступленіе мы не считаемъ лишнимъ, такъ какъ намъ кажется, что будущія дороги русскаго искусства врядъ ли лежатъ въ томъ направленіи, которое намѣтили москвичи съ Васнецовымъ во главѣ. Съ исторической необходимостью эти дороги поведутъ насъ все ближе и ближе къ слiянію съ общезападной школой. При этомъ мы не должны безпокоиться, что утратимъ свою самобытность. Оттого, что французы въ наше время не мыслятъ такъ, какъ мыслили готическіе художники, англичане не придерживаются непремѣнно своего Tudor-style, итальянцы — ренесансныхъ формъ, а нѣмцы — романскихъ, они все же не менѣе національны, не менѣе самобытны. Такъ точно и русское слово въ искусствѣ, которое все еще „за нами“, не должно быть непремѣнно сказано въ „Стасовскомъ“, „Васнецовскомъ“, „московскомъ“, тѣмъ менѣе „византійскомъ“ родѣ, но, просто, должно быть произнесено внятно, искренно и отъ души. *Русскій* духъ будетъ въ него вложенъ фатально, самъ собой. Поэтому-то мы должны съ особеннымъ вниманіемъ отнестись къ тѣмъ изъ молодыхъ художниковъ, которые являются скорѣе представителями петербургской, вѣрнѣе современно русской, нежели московской, вѣрнѣе старо русской культуры. Въ данную минуту они еще одиноки и не признаны оффиціально, но будущность за ними и за тѣми, кто имъ послѣдуетъ на этомъ свободномъ пути [illegible].

XLII.

Изъ художниковъ этой послѣдней группы наибольшіе толки вызвалъ Врубель. Врубель для большинства людей, даже очень внимательно слѣдящихъ за русской живописью, остается до сихъ поръ загадкой. Отчасти это, впрочемъ, зависитъ отъ того, что онъ до послѣдняго времени крайне рѣдко и далеко не [illegible] на выставкахъ, но съ другой стороны и то немногое, что удавалось [illegible] видѣть изъ работъ художника, скорѣе смущало, нежели радовало ее. О Врубелѣ существуютъ два совершенно противоположныя мнѣнія. Одни считаютъ его за [illegible] за шарлатана, прячущаго свое неумѣніе за всякими вывертами. Другіе [illegible] превосходство его, какъ генія, которому все доступно [illegible] эксцентричность и мистицизмъ [illegible]. Безусловно неправы тѣ, кто считаетъ этого высокодаровитаго [illegible] за шарлатана [illegible] огромныхъ мастеровъ [illegible]

[illegible] Замѣчательно [illegible] москвичи уже отказались отъ Васнецовскаго [illegible] шаблонъ вытравить свою [illegible] академическаго шаблона. [illegible] Поленовъ и Коровинъ [illegible] художниковъ.



М. Врубель: Сатиръ.

ствомъ, такой удивительной рукой, написавшій такіе дивные, по своей сжатой, эмалевой живописи, образа въ Кирилловскомъ монастырѣ, рядомъ съ которыми Васнецовскія фрески кажутся поверхностными иллюстраціями, — такой прекрасный и разносторонній техникъ ни въ какомъ случаѣ не можетъ считаться шарлатаномъ, прячущимся за вывертами. Однако, дѣйствительно, Врубель не свободенъ отъ вывертовъ, но не слѣдуетъ искать причину ихъ въ его неумѣніи, а именно въ томъ, что Врубель *не геній* и что онъ, какъ большинство современныхъ, въ особенности русскихъ художниковъ не знаетъ границъ своего таланта, не знаетъ круга своихъ способностей и вѣчно возносится яко бы въ высшія, въ сущности только чуждыя ему сферы. Врубель вѣчно „геніальничаетъ" и только досадливо вредитъ этимъ своему чудному дарованію.

Въ сущности и его смущаетъ grand art; только для умнаго, образованнаго, чуткаго Врубеля grand art не представляется уже въ избитой, наивной академической редакціи. Его смущаетъ вся исторія живописи, великіе „фрескисты" прошлаго, ему хотѣлось бы быть такимъ же *великимъ* живописцемъ. Казалось бы очень похвальное, но въ сущности крайне опасное и крайне вредное для искусства честолюбіе, погубившее уже не мало народа. Нѣчто подобное такому-же желанію, во что бы то ни стало быть великимъ и значительнымъ, вѣдь сбило съ толку даже такого колосса, какъ Рѣпинъ.

Тѣмъ не менѣе и не смотря на то, что и Врубель массу лѣтъ своей жизни потратилъ на театральныя декораціи и тому подобныя эфемерныя вещи, можно набрать не мало его работъ, дающихъ намъ понятіе о томъ, какой это крупный и прекрасный талантъ. Его фантастическіе разводы по стѣнамъ Кіевскаго Владимірскаго собора—плавные и музыкальные какъ сновидѣнія, сплетающіеся дивными линіями, переливающіеся чарующими красочными сочетаніями—пожалуй, наиболѣе свободное и художественное явленіе во всемъ этомъ памятникѣ современнаго русскаго искусства и, безъ сомнѣнія, оставляютъ позади себя прекрасные, но все же не чуждые археологіи и компиляціи, узоры Васнецова. Нѣкоторыя декоративныя панно Врубеля дѣйствуютъ своими удивительно подобранными мертвенно сѣрыми или золотисто-коричневыми тонами — какъ музыка. Нѣкоторыя его картины поражаютъ своей стилистической каллиграфіей, своей маэстріей, своей благородной и спокойной гаммой, ничего общаго



М. Врубель: Ночное.

не имѣющей съ шикарнымъ „росчеркомъ", сладкими красками художниковъ старшаго поколѣнія или съ паточнымъ изяществомъ какого-нибудь Мюша. Хамелеонство, отзывчивость, податливость Врубеля безграничны. Человѣкъ, съумѣвшій несравненно ближе, нежели Васнецовъ (и *раньше* Васнецова), подойти къ строгимъ византійцамъ въ своихъ кирилловскихъ фрескахъ и съ такимъ же совершенствомъ, такъ же свободно и непринужденно подражающій лучшимъ современнымъ западнымъ художникамъ — не просто ловкій трюкеръ, но нѣчто большее, во всякомъ случаѣ странное и выдающееся явленіе, встрѣчающееся только въ старческія эпохи, когда накопляется слишкомъ много скрещивающихся идеаловъ и идетъ великая, трудная работа сводки самаго пестраго въ одно цѣлое.

Разумѣется, все это если и говоритъ о значительности таланта Врубеля, то все-же не рисуетъ его цѣльнымъ и сильнымъ художникомъ. Впрочемъ, Врубель самъ не виновенъ въ томъ, что онъ сбитъ, что его искусство затуманено и недоговорено. Виновато въ томъ все наше общество, ограниченный интересъ его къ искусству и внѣдрившіеся нелѣпые взгляды на живопись. Никто не отмѣтилъ въ свое время такого поразительнаго явленія какъ Кирилловскія фрески Врубеля, никто не оцѣнилъ по достоинству его Владимірскихъ узоровъ (многіе приписываютъ ихъ прямо Васнецову), а панно его для Нижегородской выставки, правда въ достаточной мѣрѣ чудаческія, но все-же въ высшей степени талантливыя и декоративныя,—вызвали лишь всеобщее негодованіе и безконечное глумленіе. Завзятые передвижники, разумѣется, и слышать ничего не хотѣли о такомъ разнузданномъ и сумасшедшемъ „декадентѣ", представители академическаго искусства тѣмъ менѣе; даже справедливый, чуткій ко всему новому Третьяковъ не рѣшился пріобрѣсти что-либо изъ Врубелевскихъ вещей для своего музея. Многіе годы Врубель былъ всеобщимъ посмѣшищемъ и лишь крошечная кучка лицъ относилась къ нему серьезно и любовалась его

громаднымъ живописнымъ талантомъ. Естественно, однако, что эти немногіе, реагируя противъ всеобщаго негодованія, перехватывали въ этомъ восторгѣ черезъ край, восторгались въ Врубелѣ рѣшительно всѣмъ, и хорошимъ и дурнымъ, тѣмъ самымъ потакая его эксцентричности. Это фальшивое положеніе отозвалось даже на техникѣ Врубеля, заставило его перейти отъ прежней спокойной манеры къ дикимъ экстравагантностямъ, къ мозаичной работѣ, если и сообщающей его вещамъ большую яркость, то все-же несомнѣнно вредящей имъ въ смыслѣ поэзіи и настроенія.

За послѣднее время въ Врубелѣ происходитъ несомнѣнный переломъ. Его „Утро", его „Судъ Париса", его „Сатиръ", „Сирень" и „Ночное" указываютъ на совершающееся въ немъ успокоеніе и, въ связи съ этимъ, на большую сосредоточенность мастера. Въ то же время онъ становится все болѣе и болѣе самостоятельнымъ. „Кирилловскія фрески" въ концѣ концовъ ничто иное какъ изумительно ловкій и тонкій пастиччіо византійскихъ фресокъ, вродѣ подражаній ванъ-Беерса старонидерландскимъ мастерамъ; его панно съ легендой Фауста, къ сожалѣнію, слишкомъ отдаютъ нѣметчиной, слишкомъ по мюнхенски надушены, настолько даже, что при взглядѣ на нихъ трудно не вспомнить ужасной памяти Лиценъ-Мейера; Микула Селяниновичъ Врубеля непріятенъ своимъ вовсе не русскимъ ухарствомъ, своимъ отсутствіемъ всякой сказочности. Совсѣмъ другое его послѣднія веши. Въ особенности его удивительно смѣло задуманная „Сирень", дѣйствительно, точно передающая сладострастный, опьяняющій запахъ этихъ волшебныхъ весеннихъ цвѣтовъ; его „Ночное", имѣющее въ себѣ такъ много первобытно-загадочнаго, такъ чудно передающее эффектъ зловѣше догорающей багряной зари на далекихъ степныхъ лугахъ, и наконецъ его „Сатиръ"—совершенно новое, вполнѣ самостоятельное толкованіе древнегреческаго миѳическаго міра. Чувствуется, что Врубелю нужно только глубже уйти въ себя, нужно еще болѣе сосредоточиться, нужно сковать свою технику, серьезно прислушаться къ своей фантазіи, окончательно успокоиться и отказаться отъ эпатированія, чтобъ изъ него вышелъ превосходный большой живописецъ и поэтъ. Удастся ли ему сдѣлать эти шаги покажетъ будущее и только въ будущемъ можно будетъ вполнѣ оцѣнить этого мастера, который до сихъ поръ, если и принадлежитъ къ самымъ отраднымъ явленіямъ современной русской школы, то все же далеко не представляетъ заключеннаго цѣлаго, вполнѣ высказавшагося и выяснившагося художника [1]).

---

[1]) На четвертой выставкѣ „Міра Искусства", къ сожалѣнію уже тогда, когда настоящія страницы были сверстаны, появилась поразительная картина Врубеля: „Демонъ", вообще одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній послѣдней четверти вѣка. Въ этой картинѣ съ полной ясностью обнаружились, какъ колосальное дарованіе мастера, такъ и его слабыя стороны. Врубель долго мучился надъ этимъ произведеніемъ долго боролся при его созданіи съ самимъ собой, со своей фантазіей, со своимъ вкусомъ. Красочная декоративная красота этой картины далась ему, чего и слѣдовало ожидать, сразу. Съ геніальной легкостью Врубель создалъ свою симфонію траурныхъ лиловыхъ, звучно синихъ и мрачно-красныхъ тоновъ. Вся павлиная красота, вся царственная пышнсоть демоническаго облаченія была найдена, но оставалось найти самого демона. Надъ исканіемъ его Врубель измучился, постигая умомъ, но не видя ясно, обликъ сатаны. Сначала онъ представился ему какимъ-то изможженымъ, гадкимъ и все же соблазнительнымъ змѣемъ; въ его глазахъ, въ отвратительно выгнутой шеѣ—чувствовалось что-то раздавленное, но ползучее и живучее, живучее „на зло". Къ сожалѣнію, рисунокъ первой версіи былъ безобразенъ и Врубель не рѣшился его такъ оставить. Онъ принялся исправлять и, мало по малу, изъ кошмарнаго слизня его Демонъ превратился въ нѣсколько театральнаго, патетическаго падшаго ангела. Но Врубель и на этомъ не остано-



Л. Бакстъ. Портретъ.

XLIII.

Еще менѣе выяснившимся представляется Бакстъ. Онъ началъ съ нелѣпыхъ анекдотовъ во вкусѣ Владимира Маковскаго, увлекся затѣмъ Фортуни и нѣсколько лѣтъ подрядъ блисталъ на акварельныхъ выставкахъ своими, жеманными головками, перешелъ затѣмъ къ болѣе серьезнымъ задачамъ и въ своемъ „Въѣздѣ Авелана“ пытался съ большой затратой энергiи тягаться съ Менцелемъ, послѣ того ударился въ подражанiе шотландцамъ и современнымъ французамъ, выдавалъ въ этомъ родѣ нѣсколько хорошихъ пейзажей и портретовъ, и вдругъ, за послѣднее время обратился къ „старикамъ“, къ серьезному культу формъ великихъ мастеровъ прошлаго. Какое метанiе, какой извилистый далекiй путь! Все это дѣлалось вполнѣ искренно, убѣжденно съ горячимъ увлеченiемъ, но нѣсколько бестолково и непослѣдовательно. У Бакста золотыя руки, удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузiазмъ къ искусству, но онъ не знаетъ, что ему дѣлать. Бакстъ лихорадочно мечется и раскидывается, а между тѣмъ годы уходятъ и положительно становится досадно, что онъ не желаетъ смириться, не желаетъ понять круга своихъ весьма выдающихся способностей.

На такихъ художниковъ, какъ Бакстъ и, отчасти, какъ Врубель въ особенности пагубно сказывается современное положенiе искусства и художественной критики. Въ былое время „золотыя руки“ Бакста нашли-бы примѣненiе. Онъ не стыдился-бы посвятить себя тому, къ чему онъ, въ сущности, призванъ. Бакстъ былъ-бы декораторомъ, ювелиромъ, быть можетъ, миніатюристомъ — мелкимъ, но интереснымъ и истиннымъ художникомъ. Его не смущало-бы желанiе тягаться съ Менцелемъ и Микель-Анжело. Въ тѣ времена, когда понятiя о ремеслѣ и искусствѣ смѣшивались, когда мебельщикъ или купецъ чувствовали себя одной семьи съ величайшими генiями и поэтами, развитiе такого художника, какъ Бакстъ, навѣрное пошло-бы своимъ нормальнымъ путемъ, его не смущало-бы произвольное академическое раздѣленiе на высокое и низкое искусство, на чистое художество и художественное ремесло. Теперь главная способность Бакста, его изумительное декоративное дарованiе пропадаетъ зря, благодаря тому, что и онъ самъ слишкомъ свысока относится къ нему, слишкомъ мало работаетъ въ этомъ родѣ, да что и внѣшнiя об-

[illegible] и всё продолжалъ мѣнять и мѣнять, усиливать и усиливать выраженiе, пока не впалъ въ шаржъ, въ что-то карикатурное и дикое, въ нехорошемъ смыслѣ этого слова. Тѣмъ не менѣе и въ [illegible] есть большая таинственно чарующая прелесть въ этой картинѣ. Демонъ [illegible]. Врубель подошелъ къ границѣ банальности, (при этомъ ошибки, вѣрнѣе, небрежности рисунка стали замѣтнѣе), но не перешелъ ея, испортилъ, но не погубилъ своего созданiя. По своей фантастичности, по своей зловѣщей и волшебной гаммѣ красокъ, эта картина — несомнѣнно одно изъ самыхъ поэтичныхъ, истинно поэтичныхъ произведенiй въ русской живописи.

стоятельства не даютъ ему возможности, кромѣ развѣ только въ случайныхъ и мелкихъ вещахъ, обнаруживать эту свою замѣчательную способность.

Въ наши дни только, послѣ долгаго загона, снова возродилось, но покамѣстъ лишь въ узкомъ кружкѣ художниковъ, поклоненіе красотѣ линіи, такъ сказать художественной каллиграфіи въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Цѣлый вѣкъ художники любовались и восхищались всѣми стилями прошлаго, съ удивительнымъ упорствомъ старались ихъ воспроизводить, но при этомъ главное вниманіе обращалось только на общій шаблонъ, на общіе типы, и лишь кое кто изъ очень чуткихъ и тонкихъ натуръ шелъ дальше, открывалъ, приглядываясь, что прелесть прошлаго искусства, особенно декоративнаго — въ штрихахъ, въ мазкахъ, въ самой лѣпкѣ, въ техникѣ, въ составныхъ частяхъ, изъ которыхъ создается художественное произведеніе. Школа-академія, наоборотъ, святотатственно учила ужасному дѣлу: „облагораживанію", „очищенію" старинныхъ формъ отъ варварства. Дисциплинированнымъ на римскихъ акантахъ и гипсахъ ученикамъ предписывалось такъ-же „чисто", такъ-же строго воспроизводить готическія, ренесансныя и „рококошныя" формы. Получалась тоска, жидкое снятое молоко, лишенное всякой жизненной силы. Реакція проявилась въ томъ, что была наложена анаѳема вообще на всякую технику и всякую каллиграфію. Въ свое время это гоненіе было не безъ пользы, такъ какъ этимъ самымъ наносился ударъ худшему врагу искусства—академизму. Теперь же, когда главный врагъ сверженъ, пора позаботиться о томъ, чтобъ отдѣлаться отъ грубости и варварства, и заговорить языкомъ, болѣе подходящимъ къ культурѣ 20-го вѣка, нежели тотъ языкъ, на которомъ говоритъ Малютинъ и, отчасти, всѣ москвичи. Бакстъ могъ-бы, наравнѣ съ Сомовымъ, наравнѣ съ Кондеромъ, Ю. Дицомъ и другими поэтами чистыхъ формъ, оказать огромную услугу въ этомъ дѣлѣ отысканія новаго совершенства формъ —



Малявинъ: Константинъ Сомовъ.

принадлежать-же его виньетки, его декораціи, его композиціи костюмовъ и всевозможныхъ предметовъ къ самому замѣчательному, тонкому и драгоцѣнному, что было создано до сихъ поръ въ этомъ родѣ.

Гораздо скорѣе нашелъ свою дорогу Лансере. Этотъ еще совсѣмъ молодой художникъ—уже вполнѣ мастеръ въ той области, которую онъ себѣ избралъ. Глядя на развитіе Лансере, можно вполнѣ удостовѣриться, что онъ иллюстраторъ, что онъ „книжный" художникъ *по призванію*. Масло не дается ему совсѣмъ. Въ его очень характерныхъ, удивительно типично схваченныхъ акварельныхъ пейзажахъ все-же непріятно поражаетъ техническое несовершенство. Зато въ штрихѣ, въ украшеніи книгъ, въ просто и ясно „иллюминованныхъ" миніатюрахъ онъ неподражаемый виртуозъ, и не только виртуозъ, но задушевный, тихій поэтъ. Уже первый опубликованный его опытъ въ этомъ родѣ: иллюстраціи къ Бретонскимъ сказкамъ г-жи Балабановой, обнаружили въ немъ тонкаго, чуткаго художника. Лансере, жившій въ моментъ исполненія этихъ рисунковъ въ Бретани и увлекавшійся этой грандіозно-сумрачной легендарной страной, съумѣлъ вложить въ нѣкоторые свои рисунки столько непосредственной фантастичности, въ другіе—столько тихой уютной поэзіи, что, благодаря этимъ иллюстраціямъ, неудачная книга г-жи Балабановой получила большой художественный интересъ. Съ тѣхъ поръ Лансере неотступно подвигался впередъ. Нѣкоторая робость его штриха исчезла, его рисунокъ сталъ сильнымъ и вполнѣ характернымъ, его концепція упростилась до типической ясности.

Особеннаго упоминанія заслуживаютъ его декоративныя работы, также почти исключительно посвященныя украшенію книгъ. Въ эпоху торжествующаго позитивизма и утилитаризма, исчезъ прекрасный, многовѣковой обычай—украшать книгу. „Книга должна служить для ума и для практическихъ цѣлей, а не для удовольствія глазъ", говорили въ то время, и очень быстро, въ связи съ такимъ мнѣніемъ, типографское искусство пало до послѣдней степени безвкусія. Украшенія допускались только для такъ называемыхъ „роскошныхъ" изданій, предназначенныхъ красоваться на столахъ буржуазныхъ гостиныхъ рядомъ съ Крумбюгелевской лампой и фигурками отъ Кноппа. Для этихъ изданій гнушались работать серьезные художники, да серьезные художники вообще гнушались заниматься такими „пустяками". Даже художественные журналы издавались въ изумительно убогомъ видѣ. „Міру Искусства", на ряду со многими другими заслугами, принадлежитъ огромная заслуга поднятія у насъ типографскаго дѣла, возвращенія книгѣ ея стародавней прерогативы быть, что касается внѣшняго вида, взлелѣянной, обработанной руками настоящихъ художниковъ, съ сердечнымъ увлеченіемъ отдавшихся этому прекрасному дѣлу. Въ ряду этихъ послѣднихъ художниковъ Лансере занимаетъ, рядомъ съ Бакстомъ и Сомовымъ, одно изъ первыхъ мѣстъ. Его виньетки, заставки, концовки, ex libris, заглавныя буквы, шрифты, будучи вполнѣ самостоятельными, могутъ, по своему высокому изяществу, по своей [illegible] равняться съ работами лучшихъ мастеровъ—и не одного только XIX в. [illegible] въ нихъ искать нечего. Корни искусства Лансере не въ [illegible], но въ дивно иллюстрированныхъ [illegible] въ венеціанскихъ изданіяхъ XVI в., отчасти и въ [illegible] что это отнюдь не лишаетъ его работъ [illegible] художественнаго значенія [illegible] Лансере двигаютъ глубокія [illegible] а не простое, поверхностное подражаніе.



Сомовъ: Лѣтній вечеръ.

XLIV.

Сомова мы причислили къ художникамъ-западникамъ, но это вѣрно только въ извѣстномъ смыслѣ, а именно въ томъ, что въ немъ нѣтъ ничего старорусскаго, московско-русскаго. Однакожъ „русское", въ концѣ XIX вѣкѣ, не можетъ исчерпываться Москвой XVII в., и потому Сомовъ, не походя ни въ чемъ ни на Васнецова, ни на Малютина, тѣмъ не менѣе можетъ и долженъ считаться вполнѣ русскимъ художникомъ. Сомовъ имѣетъ близкихъ къ себѣ художниковъ на западѣ. Несомнѣнно, мюнхенцы Гейне и Дицъ, англичане Бирдслэ и Кондеръ, бельгійцы Минне и Дудлэ—все родственные между собой художники—имѣютъ много общаго съ Сомовымъ. Но какъ и они всѣ независимы другъ отъ друга, такъ точно и Сомовъ, рядомъ съ ними, вполнѣ самобытное явленіе, сходство-же его съ тѣми мастерами объясняется тѣмъ, что въ образованіи какъ Сомова, такъ и этихъ художниковъ лежали тѣ-же культурныя условія. Если-бы не бояться недоразумѣній, то именно всѣхъ этихъ художниковъ слѣдовало-бы назвать истинными декадентами, не въ томъ, разумѣется, смыслѣ, что ихъ искусство означаетъ упадокъ художественнаго мастерства, (напротивъ того за все XIX столѣтіе трудно найти такихъ изумительныхъ виртуозовъ, какъ напр. Дицъ или Кондеръ),—но въ томъ, что они въ своемъ, до послѣднихъ предѣловъ утонченномъ, болѣзненно-чуткомъ, горячечно-прекрасномъ и загадочномъ творчествѣ полнѣе другихъ отражаютъ самый духъ своего изнѣженнаго, душевно-растерзаннаго, истеричнаго времени. Они такіе-же декаденты, какими были архаистическіе эллинистскіе скульпторы временъ римской имперіи, какими были Лонгусъ, Поэ, Гофманъ, какими были Сандро и Филиппино Липпи, Ватто и Фрагонаръ. Ихъ болѣзненность того-же высокаго качества, того-же божественнаго начала, какъ болѣзненность нѣкоторыхъ экстатиковъ, пожалуй даже и пророковъ. Въ ихъ странной смѣси уродливаго и прекраснаго, удивительнаго совершенства и странной немощи—обнаруживается трагедія человѣческой души, достигшей высшей точки своего развитія, рвущейся уйти въ другіе загадочные міры и все-же привязанной къ житейской прозѣ, къ скучной дѣйствительности.



Сомовъ: Прогулка.

Многимъ, навѣрное, покажется страннымъ, что говоря о „Дачахъ", о „Прогулкахъ", о дамахъ въ кринолинахъ, объ „Островахъ любви" и прочихъ произведеніяхъ Сомова, по прежнему представляющихся большинству смѣхотворными глупостями, мы такъ далеко хватаемъ, призываемъ на помощь сравненія съ Лонгусомъ и Сандро и говоримъ о трагедіи человѣческой души. Но дѣло не въ „дачахъ" и „кринолинахъ", не въ темахъ, а въ самомъ свойствѣ Сомовскаго таланта, въ той прелести, въ той странности и загадочности, въ той щемящей меланхоліи, которой исполнены всѣ его произведенія и даже самыя пустяшныя, самыя вздорныя. Связь Бирдслэ съ „декадентами" ренесанса, пожалуй, еще понятна. Его мистическія темы, не то религіозный, не то богохульственный характеръ его рисунковъ имѣютъ слишкомъ очевидное родство съ Венерами Сандро, съ болѣзненными религіозными кошмарами Липпи. Связь Сомовскихъ „дачъ" и „кринолиновъ" съ геніальными произведеніями великихъ „классическихъ" декадентовъ менѣе понятна, но тѣмъ не менѣе она существуетъ, почти неопредѣлимая, неуловимо тонкая и все-же близкая.

Сомовъ рѣдко изображаетъ современность. Лишь въ нѣсколькихъ портретахъ, удивительно сильныхъ и характерныхъ, лишь въ своихъ серьезныхъ, точныхъ и тонкихъ пейзажныхъ этюдахъ прибѣгаетъ онъ къ копированію природы, дѣйствительности. Всѣ остальныя его произведенія изображаютъ или совершенно фантастичныя явленія, или давно прошедшія времена. И тѣмъ не менѣе нѣтъ художника болѣе современнаго, нежели Сомовъ. Всѣ его произведенія насквозь проникнуты духомъ нашего времени: безумной любовью къ жизни, огромнымъ, до послѣднихъ тонкостей доходящимъ гутированіемъ ея прелестей и въ то-же время какимъ-то грустнымъ скептицизмомъ, глубочайшей меланхоліей отъ „недовѣрія" къ жизни. Его дамы въ кринолинахъ, его „скурильные" господа въ клѣтчатыхъ панталонахъ, его маркизы, его феи не только милы и очаровательно комичны, но и исполнены щемящей грусти. Сомовъ и вѣритъ, и не вѣритъ, скорѣе *не вѣритъ*, что все это еще живо, что все это не сметено въ великую сорную яму. Прошлое, встающее какъ живое передъ нимъ, все-же безнадежно мертво, навѣки схоронено. Поэтому, если ему и мила, нѣжно, сердечно мила жизненная возня всѣхъ этихъ людишекъ, ихъ страсти, ихъ увлеченія, которыя онъ такъ понимаетъ и раздѣляетъ, то все-же, одновременно, все это ему и смѣшно, потому что ненужно, сметено, пропало зря. Глубоко-трагическое положеніе души, возмож-

ное только въ эпохи старческой дряхлости, близости къ смерти, въ эпохи отчаянія.

Искусство Сомова ничего не имѣетъ въ себѣ литературнаго и плохо поддается философскому анализу. Сомовъ, во-первыхъ, настоящій живописецъ, настоящій рисовальщикъ, истинный поэтъ формъ, а не разсудочный мыслитель. Его искусство діаметрально противуположно искусству какого-нибудь Ропса или Клингера. Понятія, мысли, выраженныя въ его произведеніяхъ—не продукты выдумки, а потому едва-ли опредѣлимы словами. Сомовъ безспорно мистикъ, но не мистикъ мысли, а мистикъ формъ—важнѣйшее качество въ живописцѣ. Самые простые сюжеты, наивнѣйшія сценки изъ эпохи „Бѣдной Лизы" и „графа Нулина" получаютъ въ его изображеніи какой-то странный фантастическій характеръ. Въ неподдѣльной ломанности, въ искреннемъ жеманствѣ Сомова, заставляющихъ такъ убѣжденно гоготать грубую и пошлую толпу—скрыта неувядаемая острота. Сомовъ большой рисовальшикъ. Онъ мастеръ линій, онъ магъ линій. Его пресловутый *дурной рисунокъ*—въ сущности изумительный рисунокъ, такъ какъ онъ одинъ безъ всякихъ литературныхъ комментаріевъ, одними своими линіями вызываетъ съ безусловной силой тончайшія настроенія, цѣлый міръ особыхъ ощущеній. Уже въ его непосредственныхъ рисункахъ съ натуры такая тонкость, такой ароматъ, что эти сѣроватые этюды можно причислить къ самымъ удивительнымъ классическимъ произведеніямъ. Но полностью проявляется Сомовское дарованіе въ его свободныхъ, фантастическихъ вещахъ и, въ особенности, въ его декоративныхъ работахъ, оставляющихъ, по своей непосредственности, легкости, граціи, тончайшей игрѣ формъ и какой то неизъяснимой поэзіи, далеко позади себя все, что было за послѣднее время у насъ сдѣлано въ этомъ родѣ.

Сомовъ не можетъ считаться *великимъ* художникомъ. Его искусство, подобно поэзіи Гофмана или Поэ, слишкомъ спеціальнаго оттѣнка. Оно не захватываетъ широкаго круга идей, не даетъ мощныхъ, укрѣпляющихъ и подымающихъ духъ образовъ. Рядомъ съ безусловно *великими* произведеніями живописи оно покажется, пожалуй, мелкимъ, во всякомъ случаѣ болѣзненнымъ, слишкомъ изнѣженно тонкимъ. И въ русской живописи были за 100 лѣтъ грандіозные силачи, рядомъ съ которыми Сомовъ покажется хилымъ ребенкомъ. Однако, въ этомъ какъ разъ большой, вопросъ кто ближе къ пиѳическому жертвеннику, къ Аполлонову откровенію? Тѣ-ли мощные, но грубоватые здоровяки, не съумѣвшіе ни высказаться, ни вырваться на свободу, ни воспитать себя, ни отразить въ своемъ искусствѣ что-либо высшаго, божественнаго порядка, или же этотъ „хилый ребенокъ", являющійся настоящимъ поэтомъ настоящимъ визіонеромъ, настоящимъ художникомъ. Огромное преимущество Сомова передъ другими художниками то, что онъ цѣльный, что онъ весь и цѣликомъ отдался погонѣ за чарующими видѣніями, пренебрегая міромъ, пренебрегая суетной славой. Онъ предпочитаетъ быть всеобщимъ посмѣшищемъ, нежели на шагъ отступить отъ своей дороги, на шагъ уступить требованіямъ общества. Сомовъ подобно Гофману и Бирдслэ, представляетъ крайнюю точку развитія индивидуализма и тѣмъ самымъ онъ насквозь художникъ, его искусство настоящій, драгоцѣннѣйшій алмазъ, быть можетъ, и не особенно крупный, но чистѣйшей воды.

Въ началѣ XX-го вѣка, исторію русской живописи иначе не кончить, какъ Сомовымъ, ибо за нимъ послѣднее слово: онъ, покамѣстъ, за эти 10 лѣтъ,—самое яркое, отрадное и типичное явленіе въ нашей живописи. Но, по своему основному свойству, искусство Сомова—искусство индивидуалиста—

не можетъ породить школы, не можетъ создать направленія. Вообще все искусство нашего времени лишено направленія. Оно очень ярко, сильно, полно горячаго энтузіазма, но, будучи вполнѣ послѣдовательно въ своей основной идеѣ, оно разрозненно, раздроблено на отдѣльныя личности. Быть можетъ, это намъ только такъ кажется, быть можетъ будушій историкъ, на разстояніи, увидитъ общія характерныя черты, обрисуетъ общую физіономію,— но покамѣстъ этого сдѣлать нельзя, и всякая неудачная попытка была-бы вредной, такъ какъ создала-бы *теорію*, программу тамъ, гдѣ по самому существу ея не должно быть. Вѣроятно, впрочемъ, что будущее не за индивидуализмомъ. Навѣрное за дверью стоитъ реакція. Послѣ періода свободы, послѣ періода разброда наступитъ новая форма синтеза, хотя-бы и одинаково отдаленная отъ тѣхъ двухъ родовъ художественнаго синтеза, которые царили до сихъ поръ въ русскомъ искусствѣ: отъ академизма и общественнаго направленства. Историческая необходимость, историческая послѣдовательность требуетъ, чтобы на смѣну тонкому эпикурейству нашего времени, крайней изощренности человѣческой личности, изнѣженности, болѣзненности и *одиночеству*—снова наступилъ періодъ поглощенія человѣческой личности во имя общественной пользы или же высшей религіозной идеи. Намъ остается только пожелать, чтобъ въ годы, которые осталось жить искусству нашего поколѣнія, оно высказалось какъ можно ярче и громче. Тогда только можно ожидать, что и реакція, что и слѣдующій, вѣроятно противуположный фазисъ искусства будетъ отличаться силой и яркостью. Въ искусствѣ ничего нѣтъ хуже слабости и вялости, безразличія и связанной съ нимъ тоски. Между тѣмъ одинъ изъ самыхъ серьезныхъ упрековъ, который можно сдѣлать русскому искусству до сихъ поръ—это именно упрекъ въ вялости и въ безразличіи.

Впрочемъ грѣхъ, разумѣется, не въ однихъ художникахъ; онъ зиждется на глубочайшихъ основаніяхъ, на отношеніи всего русскаго общества къ искусству. Между тѣмъ, врядъ-ли можно ожидать какого-либо улучшенія въ этомъ родѣ, пока будетъ длиться наша дремота, которая въ свою очередь зависитъ отъ всѣхъ своеобразныхъ условій русской культуры. Лишь съ постепеннымъ измѣненіемъ этихъ условій можно ожидать и истиннаго пробужденія нашей художественной жизни, того грандіознаго „русскаго ренесанса", о которомъ мечтали и мечтаютъ лучшіе русскіе люди. До сихъ поръ русская духовная жизнь озарялась, правда, ослѣпительно яркими, иногда грозными, иногда дивно-прекрасными зарницами, обѣщавшими радостный и свѣтлый день, но мы теперь во всякомъ случаѣ переживаемъ не этотъ день, а тяжелый, сумрачный періодъ ожиданій, сомнѣній и даже отчаянія. Такая душная и давящая атмосфера не можетъ способствовать художественному расцвѣту и надо только удивляться, что несмотря на это положеніе вещей, все-же и теперь замѣчается какой-то намекъ на нашъ расцвѣтъ въ будущемъ, какое-то тайное предчувствіе, что мы еще скажемъ заложенное въ насъ великое слово.

Александръ Бенуа.

С.-Петербургъ. Весна 1899 г. — Весна 1902 г.

Литература[1]).

Общая литература о русской живописи за XVIII и XIX в.

Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts тетр. II, стр. 260—277. (Списокъ важнѣйшихъ русскихъ художниковъ Штелина).
J. D. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der Bildenden Künste in Russland. Göttingen, 1803, II Band (Kleine Schriften artistischen Inhalts).
Constantinopel u. S. Petersburg. Journal v. H. v. Reimers u. Fr. Murhard. Erstes Heft. (1805). § 11 и слѣд.
S. Bacmeister. Essai sur le Cabinet Impérial.
M-r de Betzkoï, Les plans et les statuts des différents Etablissements ordonnés par S. M. I. Catherine II, pour l'éducation de la jeunesse. (Amsterdam, 1775, I—III).
Чекалевскій. Разсужденіе о свободныхъ художествахъ. 1792 г.
П. Петровъ. Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. С.-Петерб. академіи художествъ за сто лѣтъ ея существованія, т. 1—3. Спб., 1864 г.
А. Юндоловъ. Указатель къ Сборнику матеріаловъ для исторіи Имп. Спб. Академіи Художествъ.
Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академія Художествъ съ 1764 по 1829, президента Оленина. спб. 1829.
П. Петровъ. Каталогъ исторической выставки портретовъ. Изд. 2-е. Спб., 1870 г.
Отчеты И. Академіи Художествъ.
Историческій альбомъ портретовъ извѣстныхъ лицъ XVI—XVIII вв. Фотографированы и изданы художникомъ А. М. Лушевымъ. Спб., 1870 г.
Henri Reimers, L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Pétersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I en 1807. St. Pétersbourg.
Storch, Gemälde von St. Petersburg, I—III.
П. Петровъ. Живописцы-пенсіонеры Петра Великаго. Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. 1883 г.
Гаршинъ. Первые шаги академическаго искусства въ Россіи. Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. Томъ IV; V, VI, и VII.
П. Петровъ. Художественная живопись за 100 лѣтъ. Сѣверное сіяніе, 1862 г., 393.
П. Петровъ. Для немногихъ. Сборникъ случайныхъ замѣтокъ по генеалогіи и геральдикѣ, топографіи, исторіи, археологіи, словесности и искусству. Спб., 1872—1875 гг.
П. Петровъ. Краткое обозрѣніе мозаичнаго дѣла особенно въ Россіи. Спб., 1864 г.
П. Петровъ. Картины русской школы. Иллюстрація 1862 г.
П. Петровъ Замѣтки и наслѣдованія. 1861—62 гг.
П. Петровъ. Tutti frutti. 1872—1864 гг.
П. Петровъ. Листки на выдержку изъ портфеля пишущаго. 1875 г.
П. Петровъ. Художественныя и историческія замѣтки. 1862 г.
Русская живопись въ XVIII вѣкѣ. Томъ I. Д. Т. Левицкій. Составилъ С. П. Дягилевъ. СПБ. 1902.

[1]) Настоящій списокъ не претендуетъ на полноту. Сочиненія по общимъ вопросамъ расположены безъ строгой послѣдовательности.

П. Ге. Русскіе живописцы конца XVIII в. „Жизнь". 1901 г.
Краткое историческое извѣстіе о нѣкоторыхъ россійскихъ художникахъ Сѣверный Вѣстникъ. 1804 г. Книга II и III. Записки ректора Акимова.
Д. Ровинскій. Русскія народныя картинки. Спб., 1881 г., 5 кн. текста и 4 атласа.
Д. Ровинскій. Русскія народныя картинки. Спб., 1900 г.
О состояніи художествъ въ Россіи статья (В. Григоровича) въ альманахѣ „Сѣверные цвѣты" барона Дельвига. 1826—1827 гг.
Д. Ровинскій. Матеріалы для русской иконографіи. Спб. 1884 — 1886 гг. 12 выпусковъ.
J. Hasselblatt. (Norden). Historischer Ueberblick der Entwickelung der kaiserlich Russichen Academie der Künste zu St. Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland. St. Petersburg. 1886.
Русскіе портреты собранія П. И. Щукина въ Москвѣ. Вып. 1—3. Москва. 1900—1902 гг.
Ѳ. И. Прянишниковъ и его галлерея. М. 1870.
Русскій Музеумъ Павла Свиньина. Въ С.-Петербургѣ, 1829 г.
Алфавитный списокъ достопримѣчательныхъ русскихъ и жившихъ въ Россіи художниковъ. Мѣсяцесловъ на 1840 г. Спб.
Alphabetisches Verzeichniss russicher Künstler, въ St. Petersburger Kalender für das Jahr 1840, стр. 161.
Императорская Академія Художествъ. Указатель находящихся въ Академіи произведеній по алфавиту. Спб., 1842 г.
А. Андреевъ. Живопись и живописцы главнѣйшихъ европейскихъ школъ. Спб., 1857 годъ.
Н. Рамазановъ. Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. Кн. 1, М. 1863 г.
А. Сомовъ. Картинная галлерея Имп. Ак. Худ. Каталогъ оригинальныхъ произведеній русской живописи. Спб., 1872 г.
Dr. G. F. Waagen. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München. Fr. Bruckmanns Verlag, 1864.
В. Стасовъ. П. М. Третьяковъ и его картинная галлерея. Русская Старина. 1893 г.
Московская городская галлерея П. и С. Третьяковыхъ. Редакція и текстъ И. С. Остроухова. Москва. 1902 г
Произведенія воспитанниковъ Академіи художествъ. Спб., 1805 г.
Изъ дальнихъ лѣтъ. Воспоминанія Т. П. Пассекъ. Спб., 1878 г.
П. Гнѣдичъ. Исторія искусствъ. Спб., 1897 г., 3 т.
Скульпторъ С. И. Гальбергъ въ его заграничныхъ письмахъ и запискахъ 1818—1828 гг. Собралъ В. Ѳ. Эвальдъ. Приложеніе ко II тому „Вѣстника Изящныхъ Искусствъ". Спб., 1884 г.
Изъ писемъ В. И. Теребенева и Востокова. Русская Старина. 1901 г. Январь.
Voyage de deux Français dans le Nord de l'Europe. Tome Troisième. Russie. Paris. 1796.
Marquis de Custine. La Russie en 1839. Paris, 1843.
Н. Кукольникъ. Картины русской живописи. Русская школа живописи. Спб., 1846 г.
Le Comte Athanase Raczynski. Histoire de l'Art moderne. Tome 3. Paris. 1841 Russie, 533—542.
L'Artiste Russe. Revue des Beaux Arts et de la litter. publiée par J. Guillon. St. Pétersbourg. 1845—1847.
В. Боткинъ. Сочиненія т. 2. Статьи по литературѣ и искусствамъ. Письма. Спб. 1891 г.
Записки профессора и ректора Имп. Ак. Худ. Ѳ. И. Іордана, 1800—1883 гг. Изд. „Русской Старины".
Д. Яковенко. Т. Г. Шевченко его жизнь и литературная дѣятельность. Спб., 1899 г.
Записки М. И. Глинки. „Русская Старина", 1870 г. Т. I—II.
N. de Gerebtzoff. Essai sur l'histoire de la civilisation en Russie; tome II La Russie moderne. Chapitre IX, p. 358. Paris, 1858.
Wilhelm Henckel. Neuere russische Künstler. Die Kunst unserer Zeit. 1890, II, 62.
Hermann Bahr. Russische Kunst. Magazin für Literatur. 1892, 42.
J. Atkinson. An Art tour to northern capitals of Europe. London. 1873.
Н. Собко. Историческій очеркъ Имп. Общества Поощренія Художествъ. 1820 — 1890 гг. Спб., 1890 г.
Отчеты Общества Поощренія Художниковъ.
Н. Собко. Историческій очеркъ рисовальной школы Имп. общества поощренія художествъ. 1839—1889 гг. Спб., 1889 г.

Собраніе сочиненій В. В. Стасова. 1847—1886 гг. Т. I—III. Спб., 1894 г.
В. Стасовъ. Искусство въ XIX вѣкѣ. Сборникъ „Нивы"—XIX вѣкъ. Спб., 1901 г.
Каталогъ художественныхъ произведеній городской галлереи Павла и Сергѣя Третьяковыхъ.
А. Новицкій. Художественная галлерея Московскаго публичнаго и Румянцовскаго музея. Критико-историческій очеркъ. Москва, 1889 г.
Θ. Солнцевъ. Моя жизнь и художественно-археологическіе труды. „Русская Старина". 1876 г.
Моя трудовая жизнь. Разсказъ гравера-академика Л. А. Сѣрякова. „Русская Старина", 1875 годъ.
Θ. Львовъ. Академія художествъ въ годы ея возрожденія. „Русская Старина". Томъ XXXI, стр. 633; томъ XXIX, стр. 385.
А. Новицкій. Исторія русскаго искусства. Вып. 1—10. М. 1889—1902 гг.
А. Новицкій. Взгляды на вопросы искусства у трехъ поколѣній русскихъ художниковъ. „Артистъ", 1894 г. кн. 9.
А. Новицкій. Историческій обзоръ направленій въ русской живописи въ связи съ направленіями въ литературѣ. „Артистъ", 1894 г., кн. 11.
В. Шенрокъ. Н. В. Гоголь и пенсіонеры С.-Петербургской академіи художествъ въ Римѣ, въ концѣ тридцатыхъ и началѣ сороковыхъ годовъ. „Артистъ", 1894 г. кн. 11—12.
A. de Montferrand. Eglise cathédrale de St. Isaac. St. Pétersbourg, 1845.
М. Мостовскій. Исторія храма Христа Спасителя въ Москвѣ. Москва, 1883 г.
Th. Gautier. Voyage en Russie. Paris, 1866.
Th. Gautier. Trésors d'Art de la Russie Ancienne et Moderne. Paris, 1859.
А. Боголюбовъ. Записки моряка—художника. Русская Старина. 1888 г.
Изъ переписки покойнаго А. П. Боголюбова съ В. В. Стасовымъ. Искусство и художественная промышленность. 1899 г. № 12.
Ахшарумовъ. Задачи живописи въ періодъ образованія русской народной школы „Вѣстникъ Изящ. Искус.", 1884 г.
Н. Чернышевскій. Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности.
Н. Михайловскій. Литературныя воспоминанія и современная смута. Т. II. Спб., 1900.
Θ. Булгаковъ. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академическихъ выставкахъ послѣдняго 25-лѣтія. Біографіи, портреты художниковъ и снимки съ ихъ произведеній. 2 т. Спб., 1890 г.
Альбомъ двадцатипятилѣтія товарищества передвижныхъ художественныхъ выставокъ. 1872—1897 гг. М. 1899 г. Фишеръ.
Н. Собко. 25 лѣтъ русскаго искусства. Иллюстр. каталогъ худож. отдѣла Всероссійской выставки въ Москвѣ. Спб., 1882 г.
N. Sobko. L'Art en Russie l'Exposition de Moscou. Annuaire illustré des Beaux Arts 1882. Paris, Dumas.
N. Sobko. Die Kunst in Russland und die Moskauer Ausstellung. (Mittheilungen des. K. K. Oesterreichichen Museums für Kunst und Industrie). 1883, № 208.
Н. Собко. Иллюстрированные каталоги товарищества передвижныхъ выставокъ, XVII—XXI. Спб., 1889—1893 гг.
Franz Reber. Geschichte der neueren deutschen Kunst mit Berücksichtigung der Kunstentwickelung in Russland. Stuttgart, 1874.
E. Zabel. Moskau. Lpz. 1902.
А. Новицкій. Передвижники и вліяніе ихъ на русское искусство. Москва. 1897 г.
В. Михѣевъ. Городская галлерея П. и С. Третьяковыхъ. „Артистъ", 1894 г. кн. 4.
Иллюстрированные каталоги картинной галлереи Москов. Румянцевскаго музея I. Русская школа живописи (55 фотот.). II. Собраніе К. Т. Солдатенкова. (62 фотот.). Изд. Фишера.
I. Norden. Etwas von russicher Kunst und ihren Vertretern. Die Kunst für Alle, III Jahrgang; Heft 13 und 14.
Г. Павлуцкій. Русское искусство въ XVIII и XIX в. (Очеркъ, въ „Исторіи Искусствъ" К. Байэ). Кіевъ, 1902 г.
Marius Vachon, L'Art russe contemporain. Revue Encyclopedique Nr. 24. 1 Decembre, 1891; „La Russie".
Baron de Baye. Causeries devant quelques toiles de l'école moderne en Russie. Paris. 1897.
Baron de Baye. Kiev la mère des villes russes. Paris. 1896.
С. Дягилевъ. Сложные вопросы „Міръ Искусства". Т. I, 37.

Alexandre Benois. L'Art russe contemporain. Revue Encyclopédique. 1900 № [illegible]
В. Гольцевъ. О художникахъ и критикахъ. М., 1899 г.
Н. Досѣкинъ. Экскурсія въ область эстетики. „Артистъ“. 1893 г., кн. 12.
А. Половцовъ. Прогулка по русскому Музею Императора Александра III въ С.-Петербургѣ. Спб., 1901 г.
Графъ Л. Толстой. Что такое искусство? Собраніе сочиненій. Т. XIV.
В. Михѣевъ. Русскій пейзажъ въ городской галлереѣ П. и С. Третьяковыхъ. „Артистъ“. 1894 г., кн. 2. 3.
Н. Досѣкинъ. О разсказѣ въ живописи. „Артистъ“. 1894 г., кн. 4.
П. Милюковъ. Очерки по исторіи русской культуры. Ч. II. Спб., 1899 г.
В. Гольцевъ. Объ искусствѣ. Критическія замѣтки. Изданіе журн. „Русская Жизнь“. М. 1890 г.
L'Exposition de 1900. La Russie. Figaro illustré. 1900.
Первый художественный съѣздъ въ Москвѣ. „Артистъ“. 1894 г., кн. 3.
Объ искусствѣ и любителяхъ, рѣчь Н. Н. Ге. „Артистъ“. 1894 г., кн. 7.
Труды перваго художественнаго съѣзда. Москва. 1901 г.
Alexandr Benois. Soucasné Umění ruské или статья въ Volné Směry. Ročník 5 Císlo 9—10.
„Русскій художественный архивъ“. Москва. 1892, 1893 гг.
Журналъ „Изящныхъ Искусствъ“ В. И. Григоровича. Спб., 1823—1825 гг.
„Художественная газета“ 1836—1841 гг. Подъ ред. Кукольника и Струговщикова.
„Русскій Художественный Листокъ“, изд. В. Тиммомъ. 1851—1862 г.
„Художественный листокъ“. Изданіе Генкеля. Спб., 1868 г.
„Художественный автографъ“, двѣ тетради. Спб., 1869 и 1870 гг.
„Иллюстрація“ съ 1845 г.
„Всемірная иллюстрація“ съ 1869 г.
„Художественный журналъ“, изд. Н. Александровымъ. 1881—1882 гг.
„Художественный сборникъ“. Изд. Московскаго общ. любителей художествъ. Подъ ред. гр. А. С. Уварова. Москва. 1866 г.
„Сѣверное сіяніе“. Русскій художественный альбомъ, изд. В. Генкелемъ. Спб., 1864 г., т. 4.
Журналъ „Пчела“. А. Прахова. 1875. 76. 77 гг.
„Вѣстникъ изящныхъ искусствъ“ подъ редакціей А. И. Сомова 1883—1890.
„Театральная Газета“, подъ ред. П. Вейнберга. Спб., 1893.
„Искусство и художественная промышленность“. Томъ I—III.
„Міръ Искусства“ подъ ред. С. П. Дягилева. 1899—1902 гг.
„Художественныя сокровища Россіи“. Т. I—II.
Д. Ровинскій. Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ. С.-Петербургъ. 1889 г.
Н. Собко. Словарь русскихъ художниковъ съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Буквы А. И. П.
Д. Ровинскій. Подробный словарь русскихъ граверовъ XVI — XIX вв. Т. I — III. Спб., 1895 г. и указатель къ нему Тевяшева.
Энциклопедическій словарь Плюшара. 1835 г.
Allgemeines Künstler Lexicon, herausgegeben v. Julius Meyer. Leipzig. 1872, 1.
Dr. G. K. Nagler. Allgemeines Künstler Lexicon. München. 1835—1852.
Энциклопедическій словарь, составленный русскими учеными и литераторами. Спб., 1862 г., 6 т.
Азбучный указатель именъ русскихъ дѣятелей для составленія „Русскаго Біографическаго Словаря“. 2 тома (томъ LX и LXII Сборника Императорскаго Русскаго Историческаго Общества).
„Русскій Біографическій Словарь“. Спб., 1896 и сл.
Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона (художественный отдѣлъ подъ ред. А. И. Сомова).

Лосенко.

П. Петровъ. Русскіе историческіе живописцы. А. Ѳ. Лосенко.

Антроповъ.

Н. [illegible] Забытый художникъ Ал. Антроповъ. „Христіанское Чтеніе“, [illegible]
Н. Собко. Словарь рус. художниковъ. Буква А.

Левицкій.

С. Дягилевъ. Произведенія Д. Г. Левицкаго. (Русская живопись XVIII в. т. I).
В. Горленко. Жизнь Д. Г. Левицкаго. (Русская живопись XVIII в. т. I).
В. Горленко. Украинскія были. Описанія и замѣтки. Кіевъ 1899 г.
Біографія Левицкаго составленная М. Г. Левицкимъ. (Неизданная рукопись).

Боровиковскій.

П. Петровъ. Русскіе портретисты В. Л. Боровиковскій и В. Г. Левицкій. Сборникъ изд. Москов. общ. любителей художествъ, подъ редакціей гр. А. С. Уварова.
В. Горленко. Украинскія были.
Къ біографіи художника В. А. Боровиковскаго. „Русскій Архивъ". 1902 г., кн. 5. (Сообщено С. П. Дягилевымъ).

Головачевскій.

О Кирилѣ Ив. Головачевскомъ. Журналъ изящ. искусствъ часть I.

Семенъ Щедринъ.

Журналъ „Сѣверный Вѣстникъ", 1804 г. Часть IV, стр. 328—330.

Графъ Ѳ. П. Толстой.

Воспоминанія графа Ѳ. П. Толстого. „Русская Старина", 1874.
Е. Юнге. Дѣтство и юность графа Ѳ. П. Толстого. „Русск. Худож. Архивъ", 1892. стр. 7, 62.
Т. Пассекъ. Изъ дальнихъ лѣтъ.
Общее годичное собраніе Имп. акад. худож. и празднество 50-лѣтняго юбилея вице-президента ея, графа Ѳ. П. Толстаго. Спб., 1855.
П. Петровъ. Бывшій вице-президентъ Ѳ. П. Толстой. Сборникъ для немногихъ 1875 г.
Tolstoy. Th. Bas-reliefs allégoriques gravés au trait en mémoire des événemens de la guerre de 1812, 1813 et 1814. St. Pétersbourg, 1818.
Гравюры гр. Ѳ. П. Толстого къ „Душенькѣ" Богдановича. Спб., 1851 г.

Орловскій.

К-чъ. А. Орловскій. Біографія. Иллюстрація 1860 г. № 109—112.
Письма вел. князя Константина Павловича къ Ѳ. П. Опочинину. „Русская Старина", 1901. Мартъ.
Н. Рамазановъ. Матеріалы.

Кипренскій.

Біографія его въ „Художественной Газетѣ", 1840, № 13.

И. И. Теребеневъ.

И. Божеряновъ. Художникъ И. И. Теребеневъ 1780—1815 гг. Скульпторъ и карикатуристъ. „Русская Старина". 1884 г.

Угрюмовъ.

О Григоріи Ив. Угрюмовѣ и его произведеніяхъ. Журналъ изящ. искусствъ. Часть I.

П. Ѳ. Соколовъ.

Петръ Ѳедоровичъ Соколовъ (1787—1848). основатель акварельной живописи въ Россіи. „Русская Старина", 1890 г., т. LXVI.

А. П. Брюловъ.

П. Петровъ. А. П. Брюловъ. Для немногихъ. Спеціальныя замѣтки по искусству. 1872—1875 гг.

Венеціановъ.

А. Мокрицкій. Воспоминанія объ А. Г. Венеціановѣ. „Отечеств. Записки", 1857 г. Ноябрь.

Н. Петровъ. Ал. Гавр. Венеціановъ, отецъ русской бытовой живописи. „Русская Старина", 1878 г. Ноябрь.

М. Воробьевъ.

П. Петровъ. М. Н. Воробьевъ и его школа. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1883, вып. 4, стр. 279.

Зарянко.

В. Перовъ. Наши учители. „Художественный Журналъ". 1881, стр. 181, 337.

Сильвестръ Щедринъ.

Нѣсколько писемъ С. Ѳ. Щедрина изъ за границы Сообщены Н. Рамазановымъ Сборникъ изд. Моск. Общ. любит. худож. подъ ред. А. С. Уварова.

Значеніе Щедрина. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1807, т. I, стр. 97.

Письма Гальберга.

К. Брюлловъ.

В. Стасовъ. О значеніи Брюллова и Иванова въ русскомъ искусствѣ. „Русскій Вѣстникъ", 1861, № 9 и 10. (Полн. собр. соч.).

П. Петровъ. К. П. Брюлловъ. „Сѣверное Сіяніе", 1862, стр. 675, 725.

Н. Гоголь. Послѣдній день Помпеи. Сочиненія Гоголя, 1867, т. II.

Н. Рамазановъ. К. П. Брюлловъ. (См. его Матеріалы).

Воспоминанія о Брюлловѣ, кн. Г. Г. Гагарина. „Новое Время", 1899, 14 декабря.

Ed. Dobbert. Karl Brüllow. Eine Skizze aus der russischen Kunstgeschichte. St. Petersburg, 1871.

А. Сомовъ. Карлъ Павловичъ Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ. Спб., 1876 г. (оттискъ изъ „Пчелы"). Подробный указатель матеріаловъ для біографіи художника. Перепечатана безъ измѣненій. Спб., 1899.

П. Деларовъ. Карлъ Брюлловъ и его значеніе въ исторіи живописи. Искусство и художеств. промышленность, 1899—1900, № 15 (3).

Альбомъ выставокъ въ память 100-лѣтняго юбилея дня рожденія художника К. П. Брюллова, бывшихъ въ Москов. общ. люб. худ. и публичномъ Румянцевскомъ музеяхъ въ Москвѣ, 12 декабря 1899. 129 снимковъ, изд. Фишера.

Александръ Бенуа. К. П Брюлловъ. „Міръ Искусства", томъ III. (1900 г.). стр. 7.

Брюлловское торжество. „Міръ Искусства", т. III, 95.

Г. Павлуцкій. По поводу юбилея Брюллова. „Міръ Искусства", т. IV, стр. 25.

Архивъ Брюлловыхъ. Редакція И. А. Кубасова.

Л. Алтаевъ. К. Брюлловъ. Біографическій разсказъ.

Бруни.

Александръ Бенуа. Ѳ. Бруни. „Міръ Искусства“, т. IV. 58.
А. С. (Сомовъ). Ѳ. А. Бруни. „Пчела“, 1875, № 35, стр. 425.
Некрологъ въ „Отчетѣ Академіи“ за 1875 г.

Семирадскій.

Вулгаковъ. Картины Г. Семирадскаго. Спб, 1890 г.

Штернбергъ.

В. Стасовъ. Живописецъ Штернбергъ. „Вѣстникъ Изящ. Искус.“. 1887, стр. 365.
Письма Штернберга къ Н. Л. Бенуа въ Имп. публичной библіотекѣ.

Н. Степановъ.

С. С. Трубачевъ. Карикатуристъ Н. А. Степановъ. „Историческій Вѣстникъ“, 1891, II, III, IV.

Александръ Ивановъ.

М. Боткинъ. Александръ Андреевичъ Ивановъ, его жизнь и переписка. 1806—1858. Спб., 1880 г.
П. Петровъ. А. А. Ивановъ. „Сѣверное Сіяніе“, 1864, стр. 213.
Письма А. И. Иванова къ сыну. „Русскій Худ. Архивъ“, 1892.
Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Hinterlassene Entwürfe von Alexander Iwanoff. Berlin, 1879—1887, Heft. 1—14.
Ѳ. И. Іорданъ въ 1850—1853 гг. Письма его въ Римъ къ художнику А. А. Иванову. „Русская Старина“, 1892 г., т. LXXII, февраль.
Альбомъ картинъ „Явленіе Христа народу“ и другихъ, съ этюдами и эскизами къ нимъ, съ книгой „Опытъ полной біографіи художника А. А. Иванова“. А. Новицкаго. М. 1895 г.
Д. Философовъ. Ивановъ и Васнецовъ въ оцѣнкѣ Александра Бенуа. „Міръ Искусства, 1901, № 10.
А. Андреева. Эскизы А. А. Иванова (тамъ же).
Александръ Бенуа. Отвѣтъ Философову. „Міръ Искусства“, 1901, № 11—12.
А. Цомакіонъ. А. А. Ивановъ, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1894 г, библіотека Павленкова.
Полная библіографія въ буквѣ И словаря русскихъ художниковъ Н. П. Собко.

Ге.

Н. Ге. Кіевская первая гимназія въ сороковыхъ годахъ (гимназическія воспоминанія). Сборникъ, изданный въ пользу недостаточныхъ студентовъ университета Св. Владиміра. Кіевъ, 1895 г.
Г. Мясоѣдовъ. Н. Н. Ге (воспоминанія о художникѣ). „Артистъ“, 1895 г., кн. 1.
Г. Ге. Воспоминанія о Н. Н. Ге, какъ матеріалъ для его біографіи. „Артистъ“. 1894 г., кн. 11—12.
Н. Ге. Встрѣчи. „Сѣверный Вѣстникъ“, 1894, кн. 4.
Н. Ге. Жизнь художника шестидесятыхъ годовъ. „Сѣверный Вѣстникъ“, 1893 г., кн. 3.
А. Волынскій. Рѣпинъ и Ге. „Сѣверный Вѣстникъ“, 1895 г., кн. 3.
В. Стасовъ. Николай Николаевичъ Ге. „Сѣверный Вѣстникъ“ 1895. Продолженіе въ книжкахъ „Недѣли“, 1897 г.
И. Рѣпинъ. Н. Н. Ге и наши претензіи къ искусству. Приложеніе „Нивы“. 1899, № 15.

В. Васнецовъ.

В. Стасовъ. Викторъ Михайловичъ Васнецовъ. Воспоминанія и замѣтки. „Искусство и художественная промышленность". 1898—1899 гг., 1—3.
Альбомъ картинъ. Изд. Фишера. 1901 г.
Соборъ св. Владиміра въ г. Кіевѣ. Альбомъ фот. г. Лазовскаго.
Baron de Baye. L'oeuvre de V. Vasnetzof. Reims 1896.
С. Дягилевъ. Къ выставкѣ В. М. Васнецова. „Міръ Искусства", т. I, стр. 66.
Произведенія Васнецова помѣщены въ томѣ I „Міра Искусства". выпускъ I.
Кіевскій соборъ Св. Владиміра и работы въ немъ В. Васнецова и М. В. Нестерова. Прилож. „Нивы", мартъ, 1896.
Владимірскій соборъ. Изданія С. Кульженко. Кіевъ, 1899 г.
Дѣдловъ.Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ и его дѣятели. „Книжки Недѣли" 1896 г.

Ѳедотовъ.

А. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб., 1878 г. (оттискъ изъ „Пчелы"). (Подробный библіографическій указатель матеріаловъ для біографіи художника).
Ѳ. И. Булгаковъ. П. А. Ѳедотовъ и его произведенія. Спб., 1893 г.
Ѳедотовъ въ Третьяковской Галлереѣ. „Русскій Худ. Архивъ", 1892.
Художникъ П. А. Ѳедотовъ и его стихотворенія. Изд. А. С. Суворина (Дешевая Библіотека, № 338). Спб., 1902.
Л. Дитерихсъ. П. А. Ѳедотовъ, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1893, изд. Павленкова.
Жерве. Къ біографіи П. А. Ѳедотова. „Историч. Вѣстникъ", 1901. Мартъ.

Петръ Соколовъ.

F — s. Петръ Соколовъ. „Міръ Искусства", томъ I, стр. 81. Иллюстраціи № 5 того же тома посвящена его произведеніямъ.
Каталогъ посмертной выставкй художника СПБ. 1900 г.

Перовъ.

Н. Собко и Д. Ровинскій. Василій Григорьевичъ Перовъ, его жизнь и произведенія. Спб., 1892 г.
N. Sobko. Basil Peroff.. Magasine of Art, 1886, June.
Подробная библіографія въ выпускѣ буквы П словаря Н. П. Собко.
Н. Собко. Подробный каталогъ посмертной выставки произведеній Перова. С.-Петербургъ, 1883.
А. А. Киселевъ. В. Г. Перовъ, опытъ характеристики. „Артистъ", 1894 г., кн. 1.
Л. Дитерихсъ. В. Г. Перовъ, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1893, изд. Павленкова.

А. М. Волковъ.

П. Петровъ. Сборникъ для немногихъ.

В. В. Верещагинъ.

В. Стасовъ. В. В. Верещагинъ. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1883, № I и II. (Полн. Собр. соч.).
Sobko. Battle and Travel. Magasine of Art. 1884.
L. Pietsch. W. W. Werestschagin. Nord und Süd. Iuni, 1883.
Schultze. Der Maler W. Werestschagin. Russische Revue 1883, 6.

Helen Zimmern. Art Journal, 1885, p. 9 и 38.
W. Selbst. W. Werestschagin in Paris. Balt. Monatrschrift 1888, 3 Heft.
Hodgetts. Vassili Verestschagin, The Academy, 1888, 3 тетрадь,
Const. Vidmar. Exegetisch apologetischer Vortrag über die durch Wereschagins blasphematsche Bilder angegriffene Glaubenslehre. Wien 1885.
Die Wereschagin'schen Gemälde u. der Erzbischof v. Wien. Von einem Unpartheiischen. Wien 1885.
В. Верещагинъ. Дѣтство и отрочество художника. М. 1895.
В. Верещагинъ. Очерки, наброски, воспоминанія. СПБ. 1883.
Воспоминанія В. В. Верещагина. „Русская Старина", 1888 и 1889 гг.
Изъ записной книжки художника В. В. Верещагина. „Искусство и художественная. промышленность". Томъ I.
Ѳ. И. Булгаковъ. В. В. Верещагинъ и его произведенія. Спб., 1896 г.
Александръ Бенуа. Выставка Верещагина. „Міръ Искусства", томъ Ш, стр. 67.
Künstler-Monographieen von H. Knackfuss. № 47. W. Werestschagin.

Айвазовскій.

И. К. Айвазовскій. Полувѣковая годовщина его художественной дѣятельности „Русская Старина", 1887 г.
Подробная библіографія въ буквѣ А словаря Н. П. Собко.
Ѳ. Булгаковъ. Новыя картины И. К. Айвазовскаго. С.-Петербургъ, 1891.

Шишкинъ.

Ѳ. Булгаковъ. Картины и рисунки профессора И. И. Шишкина. С.-Петербургъ.
М. Далькевичъ. Нѣсколько словъ о худ. дѣятельности И. И. Шишкина. „Искусство и Худ. Промышленность". Томъ I.

Ѳ. Васильевъ.

Письма Васильева къ Крамскому. „Вѣстн. Изящ. Искусствъ", 1889, вып. IV и V.
Письма Ѳ. Васильева. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1890, вып. Ш, IV и V.
Ѳ. Васильевъ въ Третьяковской Галлереѣ. „Русскій Худ. Архивъ", 1892. стр. 209.
М. Далькевичъ. Ѳ. Васильевъ и его значеніе въ развитіи русскаго пейзажа. „Искусство и Худ. Промышленность", годъ III, № 4.

Куинджи.

Н. Алексадровъ. Значеніе Куинджи. „Художественный Журналъ", 1881, стр. 21.
Сочиненія Стасова.

Крамской.

И. Н. Крамской. Его жизнь и переписка. С.-Петербургъ, 1888. Изданіе А. С. Суворина.
В. Стасовъ. И. Н. Крамской. „В. Евр.", 1887.
В. Воскресенскій. Эстетическія воззрѣнія Крамского. „Вѣстникъ Изящн. Искус.", томъ VI, 1888, вып. 5.
Крамской въ Третьяковской Галлереѣ. „Русскій Худ. Архивъ", 1892, 109.
И. Рѣпинъ. Воспоминанія о Крамскомъ. „Русская Старина", 1888. Май.
Н. Собко. Каталогъ картинъ, рисунковъ и гравюръ пок. И. Н. Крамского. Спб., 1887 г.
А. Цомакіонъ. И. Н. Крамской, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1891. Изд. Павленкова.
В. Верещагинъ. Къ характеристикѣ И. Н. Крамскаго. „Русская Старина" 1889 г.

К. Маковскій.

Ѳ. Булгаковъ. Картины К. Маковскаго. С.-Петербургъ.

В. Маковскій.

Н. Александровъ. Талантъ Вл. Маковскаго. „Художественный Журналъ", 1881, стр. 93.
А. А. Киселевъ. В. Е. Маковскій какъ жанристъ. „Артистъ", 1893, № 29, стр. 48.
Photogravures d'après les tableaux de Wladimir Makowsky. Edition Kousnetzow.

И. Е. Рѣпинъ.

И. Е. Рѣпинъ. Воспоминанія и статьи. Спб., 1901 г.
В. Стасовъ. И. Е. Рѣпинъ. „Пчела", 1875, № 3, стр. 41.
Полемика Стасова съ Буренинымъ. „Новости" и „Новое Время".
Альбомъ фотографій Рѣпина. Изд Е. В. Кавоса. С.-Петербургъ, 1891.
I. Norden. Ilja Efimowitsch Repin. Die Graphischen Künste. 1894.
Русскіе художники. Илья Ефимовичъ Рѣпинъ. Спб., 1893 г. Изданіе Экспедиціи Заготовл. Госуд. Бумагъ.
I. Norden. Ilja Rèpin. Zeitschrift für Bild. Künste. Neue F. III. 5. 1892.
В. М. И. Е. Рѣпинъ (характеристика). „Артистъ", 1893, кн. 1, 2, 4.
Р. И. Сементковскій. Идеалы въ искусствѣ (Антокольскій и Рѣпинъ). „Историческій Вѣстникъ", 1894 г., іюнь.
По адресу „Міръ Искусства". Письмо И. Рѣпина въ редакцію „Нивы". (№ 15 за 1899 г.).
С. Дягилевъ. Письмо по адресу И. Рѣпина. „Міръ Искусства", т. I, стр. 158.
Рѣпинъ „Міру Искусству". „Міръ Искусства" Рѣпину. „Міръ Искусства", томъ III. стр. 23, 24.
Slovo o ruscem Malistrtvi do Repina. Volné Smêry. Rocnik 5. Cislo 8.

Шварцъ.

Н. Собко. Подробный каталогъ картинъ, рисунковъ и гравюръ В. Т. Шварца (1838—1869), съ очеркомъ жизни художника. Спб., 1888 г.
В. Стасовъ. В. Шварцъ. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1884, томъ I, стр. 25. 113 (и полное собр. соч.).

Суриковъ.

В. Михѣевъ. В. И. Суриковъ. „Артистъ", 1891 г., Октябрь.

Левитанъ.

Снимки съ произведеній. „Міръ Искусства", томъ I, выпускъ 1.—„Міръ Искусства", т. V выпускъ 1.
С. Дягилевъ. Памяти Левитана. „Міръ Искусства", т. IV, 29.
И. Левитанъ. Альбомъ геліогравюръ, исполненныхъ съ произведеній художника С.-Петербургъ, изданіе „Міра Искусства", 1901.
И. И. Левитанъ и его творчество. Статья С. Вермеля. Книжки Восхода, 1902 г. № 1.
Каталогъ посмертной выставки академика И. И. Левитана. Спб., 1901 г.

Сѣровъ.

Его произведеніямъ посвященъ № 1 и 2, III тома „Міра Искусства".

К. Коровинъ.

Произведеніямъ его посвященъ № 21—22, т. II „Міръ Искусства".

Нестеровъ.

Произведеніямъ его посвященъ № 3 и 4, III тома „Міра Искусства".
М. К. Дмитровскій. М. В. Нестеровъ и его значеніе для русской живописи. „Новый Міръ", 1901, № 7.
См. также литературу о В. М. Васнецовѣ.

Якунчикова.

Ея произведеніямъ посвященъ № 19—20, тома III, „Міра Искусства“.

Графъ Ѳ. Соллогубъ.

Графъ Ѳ. Л. Соллогубъ. „Артистъ“, 1891 г. Апрѣль.

Е. Полѣнова.

Н. Борокъ. Е. Д. Полѣнова. „Міръ Искусства“. т. II, стр. 97.
В. Стасовъ. Елена Дмитріевна Полѣнова. „Искусство и Художеств. Промышленность“ 1899—1900 г., № 1.

Врубель.

Ст. Яремичъ. М. Врубель. „Міръ Искусства“, 1901, № 2—3.

Сомовъ.

Александръ Бенуа. К. Сомовъ. „Міръ Искусства“, томъ II. стр. 127.

В. Маковскій.

Н. Александровъ. Талантъ Вл. Маковскаго. „Художественный Журналъ“. 1881, стр. 93.
А. А. Киселевъ. В. Е. Маковскій какъ жанристъ. „Артистъ“, 1893, № 29. стр. 48.
Photogravures d'après les tableaux de Wladimir Makowsky. Edition Kousnetzow.

И. Е. Рѣпинъ.

И. Е. Рѣпинъ. Воспоминанія и статьи. Спб., 1901 г.
В. Стасовъ. И. Е. Рѣпинъ. „Пчела“, 1875, № 3. стр. 41.
Полемика Стасова съ Буренинымъ. „Новости“ и „Новое Время“.
Альбомъ фотографій Рѣпина. Изд. Е. В. Кавоса. С.-Петербургъ, 1891.
I. Norden. Ilja Efimowitsch Repin. Die Graphischen Künste. 1894.
Русскіе художники. Илья Ефимовичъ Рѣпинъ. Спб., 1893 г. Изданіе Экспедиціи Заготовл. Госуд. Бумагъ.
I. Norden. Ilja Répin. Zeitschrift für Bild. Künste. Neue F. III. 5. 1892.
В. М. И. Е. Рѣпинъ (характеристика). „Артистъ“, 1893, кн. 1, 2, 4.
Р. И. Сементковскій. Идеалы въ искусствѣ (Антокольскій и Рѣпинъ). „Историческій Вѣстникъ“, 1894 г., Іюнь.
По адресу „Міръ Искусства“. Письмо И. Рѣпина въ редакцію „Нивы“. (№ 15 за 1899 г.).
С. Дягилевъ. Письмо по адресу И. Рѣпина. „Міръ Искусства“, т. I, стр. 158.
Рѣпинъ „Міру Искусству“. „Міръ Искусства“ Рѣпину. „Міръ Искусства“, томъ III. стр. 23, 24.
Slovo o ruskem Malířství do Repina. Volné Směry. Rocnik 5. Cislo 8.

Шварцъ.

Н. Собко. Подробный каталогъ картинъ, рисунковъ и гравюръ В. Т. Шварца (1838—1869), съ очеркомъ жизни художника. Спб., 1888 г.
В. Стасовъ. В. Шварцъ. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ“, 1884, томъ I, стр. 25. 113 (и полное собр. соч.).

Суриковъ.

В. Михѣевъ. В. И. Суриковъ. „Артистъ“, 1891 г., Октябрь.

Левитанъ.

Снимки съ произведеній. „Міръ Искусства“, томъ I, выпускъ 1.—„Міръ Искусства“, т. V выпускъ 1.
С. Дягилевъ. Памяти Левитана. „Міръ Искусства“, т. IV, 29.
И. Левитанъ. Альбомъ геліогравюръ, исполненныхъ съ произведеній художника С.-Петербургъ, изданіе „Міра Искусства“. 1901.
И. И. Левитанъ и его творчество. Статья С. Вермеля. Книжки Восхода, 1902 г. № 1.
Каталогъ посмертной выставки академика И. И. Левитана. Спб., 1901 г.

Сѣровъ.

Его произведеніямъ посвящены № 1 и 2. III тома „Міра Искусства“.

К. Коровинъ.

Произведеніямъ его посвящены № 21—22. т. II „Міръ Искусства“.

Нестеровъ.

Произведеніямъ его посвящены № 3 и 4. III тома „Міра Искусства“
М. К. Дмитровскій. М. В. Нестеровъ и его значеніе для русской живописи. „Новый Міръ“. 1901. № 7.
См. также литературу о В. М. Васнецовѣ.

Якунчикова.

Ея произведеніямъ посвященъ № 19—20, тома III, „Міра Искусства".

Графъ Ѳ. Соллогубъ.

Графъ Ѳ. Л. Соллогубъ. „Артистъ", 1891 г. Апрѣль.

Е. Полѣнова.

Н. Борокъ. Е. Д. Полѣнова. „Міръ Искусства", т. II, стр. 97.
В. Стасовъ. Елена Дмитріевна Полѣнова. „Искусство и Художеств. Промышленность" 1899—1900 г., № 1.

Врубель.

Ст. Яремичъ. М. Врубель. „Міръ Искусства", 1901, № 2—3.

Сомовъ.

Александръ Бенуа. К. Сомовъ. „Міръ Искусства", томъ II, стр. 127.

[illegible] – 184

[illegible] 193 – 194 – 195

[illegible] 224–225